PG3337
.08
Z26

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

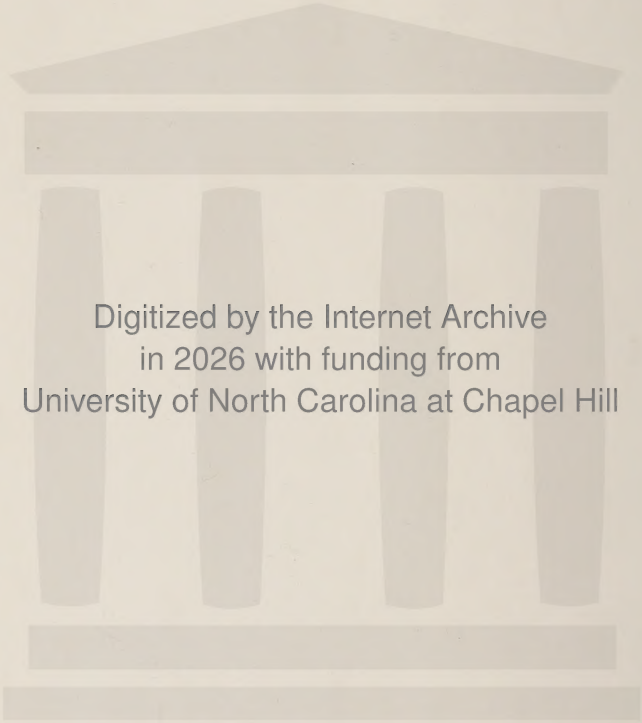
ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG3337
.O 8
Z26

This book is due at the WALTER R. DAVIS LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.
APR 2 5 1985	NOV 1 5 '85		

Form No. 513, Rev. 1/84


Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/anostrovskizhizn00dolg

Н. ДОЛГОВ

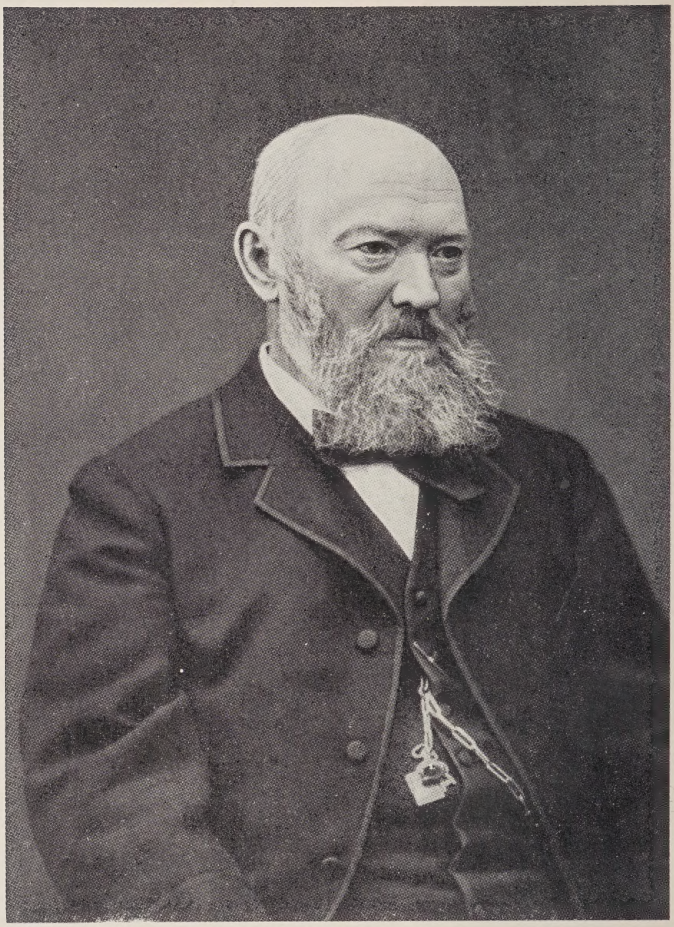
А. Н. ОСТРОВСКИЙ

1823-1923

К

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА—ПЕТРОГРАД
1923

А. Лео



Александр Николаевич Островский.

DOLGOV
PG3337
.O6
Z26

Н. ДОЛГОВ

A. N. OSTROVSKII

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

Zhizn' i Tvorchestvo

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

1823—1923

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА ... 1923 ... ПЕТРОГРАД

LIBRARY
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
CHAPEL HILL

011/21

Гиз. №4237. Отпеч. 10.000 экз.
= „ПЕЧАТНЫЙ ДВОР“ =
Типогр. Государств. Издат.
Петроград. Гатчинская, 26.

I.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОСТРОВСКОГО. — ДЕТСКИЕ ГОДЫ. — УНИВЕРСИТЕТ. — СЛУЖБА.

Александр Николаевич Островский родился 31 марта 1823 года в Москве. Предки его были родом из Костромской губернии и принадлежали к духовному званию. Первым приехал в Москву дед писателя Федор Иванович Островский. Он был протоиереем в Костроме, а по смерти жены задумал принять схиму и вступил под именем Федота в число монахов московского Донского монастыря. Это был великий аскет, и о его строгой жизни сложились целые легенды.

Суровый облик подвижника-деда не отразился в чертах внука. Ни рассказы друзей, ни личные письма Островского не содержат заметных указаний на его религиозность. А с другой стороны, как писатель, он умел показывать не только положительные, но и глубоко отрицательные стороны тех, у кого на устах непрерывное воздыхание о горнем мире.

В лице отца Островского мы видим уже светского человека, хотя и образованного в духовной школе — сначала в костромской семинарии, а затем в московской духовной академии. В Москве он служил в канцелярии общего собрания московских департаментов правительствующего сената.

1319— 15

В 1820 году Николай Федорович женился на дочери просвирни церкви св. Николая близ Покровского моста. Третьим ребенком от этого брака и был будущий драматург.

Он родился в начале двадцатых годов. Это позволило ему видеть нравы старой России, подметить первое веяние великих реформ и сойти с жизненной сцены в ту пору, когда чрез потускневшие краски быта пред писателями стали вырисовываться новые задачи — более тонкого постижения характеров. Но вначале пред его глазами был быт, быт и быт.

В своих маленьких домиках с полисадниками обитатели Замоскворечья жили той мирной жизнью, до которой почти не долетал шум крупных событий. Тут верили в старинные приметы, боялись, как дьявольской выдумки, железных дорог и с опаской сообщали таинственные слухи о том, что народился новый злокозненный Бонапарт.

Такой же уединенный, обшитый тесом и покрашенный темно-коричневой краской был и домик Островских. Окна второго этажа выходили во двор, и с улицы все строенье казалось еще более незначительным. С пустырем, который лежит перед домом, связано преданье о большой достопримечательности Москвы, — первых общественных, так называемых, серебряных банях. В их начальном распорядке, восходившем до времен Алексея Михайловича, было много курьезного, но несмотря на беспощадное время, кое-что из старых обычаев сохранилось и до пятидесятых годов. Островский с приятелями могли наблюдать из окон, как выскакивали запарившиеся фигуры и бросались в снег с тем, чтобы, вывалявшись, снова устремиться в баню для последних веников. Тут же перед окнами, возле бань, был и традиционный кабак, куда заходили завершить всю

процедуру омовенья. Идиллию дополняла полицейская будка с будочником и подчаском. Алебарда будочника никого не страшила, и на суровый оклик стража: „кто идет?“ запоздалый путник отвечал досадливым: „чего орешь?!“ Наивная старая жизнь!

Но Замоскворечье характерно не только как область курьезов и карикатуры. Страна далекая от шума быстро бегущей жизни, она влияла своею простотой и тишью на весь духовный склад своих обитателей. И как хочется сказать, что от этого влияния не ушел и сам поэт его. Непосредственное, наивное до величайшей простоты, милое в самом лукавстве — все это будет теми чертами, которые отметят в характере Островского все, кому выпало на долю хотя бы мимоходом столкнуться с ним.

Его ученические годы не дают ничего характерного для будущего таланта, и извлеченная из архивов губернской, позднее первой московской, гимназии ведомость об успехах ученика Островского содержит лишь средние баллы. При окончании курса он оказался девятым из двенадцати. Отсутствие блестящих успехов объясняется, быть может, и тем, что мальчик на девятом году потерял мать и был более, чем надо, предоставлен самому себе.

Юношеские годы были скреплены трогательною любовью к младшему брату Михаилу, единственному оставшемуся в живых за смертью других детей. Более положительный, чем старший брат, он избрал впоследствии чиновничью карьеру и добился при Александре Третьем поста министра государственных имуществ. Но жизнь не разделила их. Все значительное для Александра Николаевича в его писательских хлопотах и неудачах, как и все личные дела его, всегда находило отклик у горячо любящего брата.

Их отец, успевший сменить сенатскую службу на должность секретаря московской палаты гражданского суда, в 1840 году подал в отставку и занялся ходатайством по гражданским делам.

С этой переменой в маленький домик на Голиковском переулке ворвалось что-то новое, открывавшее поле для любопытных наблюдений. Отец Островского был и образован и достаточно обеспечен, чтобы не представлять собой фигуру жалкого ходатая по делам. Но самые приемы его клиентов могли навести на мысль о том, как рисуют себе обитатели Замоскворечья тип заступника их интересов, и Островский отразил это в своих произведениях. В них собрано все, начиная с приказных от Иверских ворот, которые берут гроши, называют купцов своими благодетелями и сносят от них непрерывное глумленье. От этих жалких фигур автор перейдет к более самоуверенным дельцам, которые держатся с купцом на равной ноге, говорят ему „ты" и в обиду себя не дают. А отсюда уже чувствуется переход к адвокатуре. Таков Досужев в „Доходном месте" — человек, стоящий выше окружающей среды и подтрунивающий над своими клиентами.

Эти впечатления своеобразного юридического мира не оттолкнули юношу от мысли избрать карьеру отца. Но его пребывание на юридическом факультете не было продолжительно. Он поступил в университет осенью 1840 года, благополучно перешел на второй курс, а затем, не подвергаясь испытанию, покинул к следующей весне студенческую скамью. „Не окончив курса, по прошению его из ведомства университета уволен с выданным ему свидетельством 22-го мая 1843 года", как гласит отметка в формулярном списке.

Причины неокончания курса называют разные. Одни глухо говорят о какой-то неприятности с профессором,

другие склонны думать, что молодой студент вел слишком рассеянный образ жизни и мало прилежал к науке. Минуя эти разногласия, нельзя не задуматься над другим вопросом: почему вообще университет дал так мало будущему писателю. Так же неудовлетворенные сухой наукой юноши эпохи Белинского умели группироваться в кружки или поддавались очарованию отдельных представителей науки, их лекциям об искусстве и литературе. Островский не нашел в университете ни того ни другого. И только одна область студенческих увлечений была и для него областью великих восторгов. Мы говорим о театре. При оценке первых театральных пвечатлений Островского обращаются обыкновенно к косвенным показаниям: говорят об общем увлечении молодежи, приводят пример Писемского. Все это едва ли рискованный прием. Мочалов в „Гамлете", Щепкин в ролях Городничего и Фамусова не могли не быть предметом восторга для каждого мало-мальски чуткого к красоте сценического искусства. Но нам думается, тот же вопрос можно поставить гораздо шире, говоря об искусстве сороковых годов в его целом. Конечно, мало внесла в литературное развитие юноши та сцена, где почти безраздельно царили игривый водевиль, мелодрама и напыщенный стих отечественных романтиков. Но в искусстве лучших мастеров той эпохи была своя красота, тем ярче пробивавшаяся наружу, чем более оставлялось свободы актеру проявлять свое я в неприхотливых, специально для него написанных набросках. В ту пору был строже стиль, ибо не были еще развеяны предания старых традиций, наследие той великой выучки французской школы, которое нельзя было отметать до конца. И Островский чрез многие годы вспомнил об этом. „Как будто у нас не было труппы, редкой по способностям и по сценической подготовке,

превосходно подобранной, а по полноте и по обилию талантов даже на вторые роли и эксессуары лучшей в Европе!" писал он в той „записке о театральной школе", где должно было быть с особой строгостью взвешено каждое слово.

А затем еще штрих из тех же юношеских настроений.

В пору зрелого литературного творчества, человеком уже не молодым, обратился Островский с серьезными задачами к стихотворной форме и сразу доказал свой поэтический дар. Подозревал ли он его в себе в более ранние годы? Повидимому, да. Мы имеем два юношеских стихотворения писателя, одно из которых далеко не плохо, как первый опыт. Автор рисует бал, под звуки которого „она" нежно грезит о встрече с милым:

Всюду блеск, кенкеты, свечи,
Шумный разговор,
Полувзгляды, полуречи,
Беломраморные плечи
И бряцанье шпор.

Но „гений дум" объемлет красавицу, и она рисует себе иную картину:

Снятся ей другие речи.
Двор покрыла мгла.
И, накинув шаль на плечи,
Для давно желанной встречи
В сад она пошла...

Другое стихотворение менее удачно, но в нем поэт усложнил свою задачу: это акростих видимо задевшей его чувствительное сердце Зинаиде.

Почему не продолжались эти опыты? Трудно думать, что лишь потому, что автор, убедившись в даре версификации, не признал в себе подлинного поэтического дара. Как и дальнейший опыт с рассказом, забвение стиха скорее всего говорит о том, что театр был пред-

метом самых лучших мечтаний юноши. Тут он, в противоположность остальным своим исканиям, готов был преодолевать все трудности, постепенно овладевать формой и итти через отдельные попытки к подлинному успеху.

А мысль работать для театра могла тем более зародиться, что таинственное, никем еще не обрисованное, Замоскворечье вдруг распахнуло перед ним самые сокровенные недра. Это случилось, когда, покинув университет, он той же осенью 1843 года вступил чиновником в московский совестный суд. Дела уголовные по жалобам родителей на детей, иски родителей к детям и детей к родителям, преступления малолетних, все гражданские дела, по которым тяжущиеся согласятся разрешить спор мировым соглашением — каждый процесс вводил в глубочайшие тайники обывательской жизни. И как бы для того, чтобы дополнить эти впечатления галлереей дельцов более высокого полета, чуткий наблюдатель нравов переходит через два года на службу в коммерческий суд, учреждение с жалованьем в четыре рубля в месяц, дополнявшемся для всех умеющих разуметь „благодарностью“ просителей. Островский принадлежал, конечно, к числу неразумевших и не выходил давать сведения по делам в темные углы прихожей. Но сколько наблюдений мог сделать юный канцелярский служитель! Какая прошла пред ним вереница представителей того типа, которые не только приемлют, но и за грех не считают!

В коммерческом суде он прослужил дольше, целых пять лет, и уволился со службы в начале 1851 года с обычными отметками о том, что он „должность свою исправлял усердно, при хорошем поведении, в штрафах, под судом и в отставке не был“, почему „препятствий к получению в свое время знака отличия беспорочной службе в сем суде не имеется“.

Высоких чинов такая служба, конечно, не дала — произведенный сначала в коллежские регистраторы, чиновник Островский был произведен затем в губернские секретари — и на этом дело и остановилось. Но выданный ему аттестат любопытен пометкой об имущественном положении отца. Как оказывается, „у родителя его в Москве дом, крестьян в Нижегородской губернии 142 души, в Костромской 152 души". При окончании службы отец получил дворянство. Обеспеченность отца позволяла сыну, пользуясь хотя бы и скромной его поддержкой, отдаться литературной работе.

II.

ПЕРВЫЕ ПЬЕСЫ И НАБРОСКИ.—КОМЕДИЯ „СВОИ ЛЮДИ.—СОЧТЕМСЯ". — УСПЕХ ЕЕ НА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЧТЕНИЯХ.

Успех задуманной еще в ту пору пьесы „Свои люди—сочтемся" создает впечатление, что писатель сразу овладел сценической формой. Представление, не только не отвечающее действительности, но и мало вероятное по самому существу. Драматическая форма справедливо считается труднейшей формой литературного творчества. Помимо чисто художественных требований, каковы требования типичности действующих лиц, колоритности языка, верности в наблюдении быта, она требует знания специальных законов сцены. А что знание их плод долгой выучки, красноречиво говорят примеры величайших драматургов. Первым лаврам Мольера, как самостоятельного творца, предшествовали долгие годы работы в качестве знатока-режиссера, приспосабливающего для

собственной труппы труды других авторов. Таков же, как можно предполагать, был и путь Шекспира. И точно так же свои годы ученья были и у Островского.

Его первое произведение, появившееся в 1847 году на страницах седьмого номера „Московского Городского Листка", не представляло законченной пьесы. Это были „Сцены из комедии „Несостоятельный должник", носившие подзаголовок „Ожидание жениха"; всего две сцены, вошедшие затем в комедию. На-ряду с тем 14-го марта того же года появился и драматический набросок „Картина семейного счастия", самое заглавие которого говорило о том, что к этому этюду нельзя подходить со строгими требованиями завязки и развязки. Писатель и вообще как бы не полагался на свой драматургический дар и дал в ту же пору беллетристический очерк „Записки замоскворецкого жителя". Все это были пути изучения сцены. И нужен был еще дальнейший период опытов, еще две мало сценичные вещи: „Утро молодого человека" и „Неожиданный случай", чтобы перейти затем к более планомерной работе для театра.

Но тем важнее, что литературное признание пришло к молодому писателю с первых же шагов.

В альбоме Семевского, куда заносили свои автографы представители литературы, есть и страничка, принадлежащая нашему драматургу. Отмечая таинственность— не твое ли это наследие, милое замоскворечье!—даты 14, Островский говорит о на веки для него незабвенном 14 февраля 1847 года. В этот день он читал свои первые наброски у профессора Шевырева, который пришел от них в восторг и признал в юном авторе человека, одаренного громадным талантом и призванного писать для отечественного театра.

Что именно, какие сцены читал Островский в тот знаменательный вечер, мы в точности не знаем. И это

рисует иначе и возможную роль Шевырева. Важно отметить не только то, что это был видный профессор и критик, занимавший большое положение в журнальном мире. Не менее важно и то, что это был горячий театрал. Театр был для Шевырева поистине страстью, он неустанно писал о сцене, а его спор на страницах „Молвы" с неким Щ. о Мочалове и Каратыгине—образец глубоко-продуманной и полной знания дела рецензии. Всё это заставляет предполагать, что Шевырев мог не только подметить литературный талант, но и угадать драматический нерв в малоискусных в сценическом отношении картинах, а главное, авторитет его и собравшихся у него в тот вечер гостей — Хомякова и целой группы профессоров и литераторов — был так велик в глазах юного автора! Их восторги подняли его дух, и он писал через много лет: „с этого дня я стал считать себя русским писателем, и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призвание".

„Семейная картина" содержит все те мотивы, которые лягут в основание пьес из купеческого быта. В лице главного ее героя Антипа Антиповича Пузатова мы видим плута с бойкой и сочной речью, уверенного в своих поступках, которые не противоречат установившемуся в его мире обиходу. „Отчего не надуть приятеля, коли рука подойдет", откровенно признается он. Но если мы не знаем, удастся ли обойти приятеля и сбыть замуж сестру без приданого, мы узнаем о такой проделке с немцем, которая сразу рисует приемы коммерсанта. Пузатов не постесняется отпереться от долга, если с него не взяли расписки. Он нагло солжет, что деньги уже уплачены, и тем более порасскажет потом об этой проделке, что и при совершении ее не вышло никакого конфуза; наоборот — „наши рядские животики надорвали со смеху". Типичны девушка и молодая

купеческая жена с их мечтами об офицерах. Но в общем пред нами лишь отрывок более широко задуманной, но не выполненной пьесы „Исковое прошение".

Иной тип и иной мотив легли в основу „Записок замоскворецкого жителя".

В драме автор скрывается за действующими лицами, рассказ же дает больше возможности выявить свое отношение к описываемому предмету. И вот мы видим, что Островский сам смотрел на Замоскворечье, как на страну, которая живет традициями седого прошлого. Там есть таинственные, неведомо кем обитаемые дома, есть и такие места, в которых никто не решается жить. Такова Болвановка, построенная там, где некогда красовался татарский идол. Герой рассказа — забитый приказный, и весь набросок окрашен тем чувством жалости, которое ведет начало от Гоголевской „Шинели". У Ивана Ерофеича есть гордость унижения, гордость мученика, и он сам просится на свет, маня автора из своего Замоскворечья: „Покажите меня публике, покажите, какой я горький, какой я несчастный. Покажите меня во всем моем безобразии, да скажите им, что я такой же человек, как и они, что у меня сердце доброе, душа теплая".

Этот милый набросок, как и две первых пьески, нашел приют на страницах „Московского Городского Листка". Но название газеты не должно будить в нас представления о бульварной прессе, о тех столичных „листках" более позднего времени, которые питались от скандальной хроники и жили от рекламы. Герой восьмидесятых годов, печальной памяти Пастухов, не имеет ничего общего с первым редактором Островского В. А. Драшусовым. Правда, и его орган уделял большое место хронике городских событий, но там умели совмещать служение дню с служением более глубоким запросам.

„В этой первой статье, равно как и в следующих, — объявляли при открытии газеты, — станем придерживаться такого порядка: первое место займут действия и труды ученых обществ; потом ученые занятия отдельных лиц. „Ученье — свет!" говорит пословица — пусть же свет идет впереди". И только после этого обещались благотворительность, торговля, фабрики, моды, увеселения и народный быт, „которого многие любопытные черты можно подмечать на базарах, рынках и простонародных гуляньях". От ученых трудов и до рынка и охватывала все вопросы газета. Профессор Шевырев развивал в ней „Общий взгляд на историю искусств и поэзии в особенности", и это никому не казалось куриозом.

Следя дальше за деятельностью драматурга, нельзя не признать, что только крайнее пристрастие ко всему, что вышло из-под пера любимого писателя, может заставлять защищать пьески „Утро молодого человека" и „Неожиданный случай". Первая рисует тип молодого купчика, решившего вести шикарную жизнь на дворянский манер. Его обирают приятели, и о нем невысокого мнения лакей Иван, который служил раньше у генерала и особенно ценится за то, что может своими воспоминаниями обихода его превосходительства наставить на ум молодого купчика. Но интересно намеченные картины не переходят в бойкие сцены. Характеры рассказаны, а не обрисованы, и самый диалог далеко уступает в красочности диалогу „Семейной картины". Еще менее удачен „Неожиданный случай" — едва ли не дань тонкостям психологии в духе еще не вышедших из моды провербов „Мюссе".

Главным делом за это время являлась для Островского обработка все той же комедии „Несостоятельный должник", переименованной в „Банкрота", а затем в „Свои люди — сочтемся". Это дело шло на лад.

Автор вкладывал всю душу в свое любимое детище, и мы так и видим его за работой. Конечно, она сводилась не к пересмотру текста в тиши кабинета. Как у подлинного наблюдателя, у Островского работа кипит тут же, в шуме яркой, богатой красками жизни. И вокруг него не только авторитетные ценители из литературного мира—его ближайшим другом становится артист Садовский, также жадный до новых типов и готовый на-лету схватывать каждый характерный штрих. А затем, как и у Мольера, люди из народа: милый приятель купец Шанин или подруга жизни, которая непосредственным чутьем простого человека оценивает живость и выдержанность диалога. Туманный замысел картины банкротства купца Большова приобретает всё более строгие очертания, и путем изучения вариантов современный исследователь восстановляет всю схему переработки пьесы.

Эта переработка коснулась не только плана, но и характеров действующих лиц. В первом отношении дает ценные указания сам автор. „Я имел в виду первоначально разделить свою комедию на пять актов, но, вследствие замечаний некоторых слушателей моей комедии, я сократил ее в четыре акта". Наряду с тем подвергся большим изменениям и распорядок отдельных сцен. То же и в обрисовке типов. Любопытно отметить, что по первоначальному плану Большов почти сплошь являлся пьяным. Вероятно, эта черта многим показалась неэстетичной; по крайней мере Островский при окончательной редакции пьесы заставляет его захмелеть лишь в последней драматической сцене прихода из тюрьмы. Тем не менее фигура Большова была сразу же намечена автором. Иное дело Подхалюзин. Тут, по верному заключению Н. П. Кашина, тип создался далеко не вдруг. Вкрадчивому дельцу, так ловко умею-

щему обойти и хозяина, и его дочь, и сваху, и подьячего, была приписана вначале совершенно неверная черта характера: доброе намерение, с которыми он желает чем-нибудь попользоваться при банкротстве тестя. Постепенно отпали и другие психологически-спорные черты, вроде заискивания перед Тишкой, с которым давно служивший в доме приказчик должен был держаться совсем иначе.

Островский обнаружил великую тщательность работы. Семевский, которому подарил он черновик пьесы, хранящей все внесенные в нее поправки, писал: „сам автор виновник того громадного числа помарок, переделок, вставок и переписок, которые мы находим в драгоценной, нам принадлежащей рукописи „Своих людей". Это доказывает, как добросовестно трудился автор, с какою любовью к искусству он продолжал наблюдать быт, из которого он выводит своих героев и героинь; каждая вновь подмеченная черта, манера выражений, даже слово, проскользнувшее незаметно для обыкновенного человека, получали, как видно из рукописи, значение и место у А. Н. Островского. С 1846-го по 1850 год трудился он над „Своими людьми".

Пьеса принимала всё большую и большую законченность, и, по старому обычаю, Москва начала узнавать ее из чтения самого автора.

Как что-то шумное и радостное ворвалось в жизнь Островского это чтение его пьесы. Молодого писателя приглашали наперебой. Катков, графиня Растопчина, Павлов, Погодин — аристократы, деятели науки, представители того самого купечества, которое было обрисовано в пьесе — все знакомые и незнакомые до той поры спешили залучить его к себе. И он приходил и читал попеременно со своим другом Провом Садовским. Признание было полное и окончательное. И если после

чтения Шевырева молодой автор говорил: „С этого дня я стал считать себя русским писателем, и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призванье", то теперь он мог уже считать за собою определенную заслугу—вклад, сделанный им в сокровищницу русской литературы.

От того времени сохранился целый ряд отзывов.

Популярная в литературных кругах графиня Ростопчина писала Погодину: „От души радуюсь замечательному произведению и замечательному таланту, озарившим нашу немощность и наш застой. Chaque chose et chaque oeuvre a les défauts et les qualités, поэтому нельзя, чтобы немного грязного не примешалось в олицетворении типов, взятых живьем и целиком из общества". А прослушав пьесу, еще раз добавила: „Ура! у нас рождается своя театральная литература".

Славянофил Хомяков говорил, характеризуя то время: „Ученость дремлет, словесность пишет дребедень за исключением комедии Островского, которая—превосходное творенье". „В Островском признаю помазание!"—писал старый профессор словесности Давыдов, но тут же вносил в свои слова и ограниченье: „Будь это повесть, а не драматическое представление, я назвал бы повесть прекрасною. Для драматического представления нужна жизнь, которой тут недостает".

Но все голоса покрывал князь Одоевский, когда говорил: „Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавившийся сам собою из земли, просоченной всякой гнилью, то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: „Недоросль", „Горе от ума", „Ревизор"; на „Банкроте" я поставил нумер четвертый".

Все эти отзывы приводятся обычно как дань восторгов. Но надо заметить, что в них таятся и элементы критики, которые также не замрут, а будут развиваться с годами.

Отсутствие действия, отмеченное старым словесником, будет много раз ставиться в вину Островскому и при дальнейших трудах, а излишний реализм или „грязь", по выражению графини Ростопчиной, будет тем, что закроет путь поклонения ему хотя бы и не среди особенно многих.

Но теперь было впечатление успеха и только успеха. И в ту пору молодости, здоровья, прекрасных надежд он всем своим видом выражал счастье.

Это был, согласно описаниям, белокурый, стройный, франтовато-одетый человек. Обычный костюм его состоял из коричневого со светлыми пуговицами фрака и, модных тогда, необыкновенно пестрых брюк. Лицо, как и полагалось чиновнику, было выбрито. На лице этом лежал отпечаток самого невозмутимого спокойствия; в разговоре, который то и дело прерывался попыхиванием трубки, неизменно проглядывала склонность к сердечности и ласковой шутке.

На вечере у Погодина произошла его встреча с Гоголем. Н. В. Берг так вспоминает о ней: „Слушающих собралось довольно: актеры, молодые и старые литераторы, между прочим, графиня Ростопчина. Гоголь был зван также, но приехал среди чтения: тихо подошел к двери и стал у притолоки. Так и простоял до конца, слушая, повидимому, внимательно. После чтения он не проронил ни слова. Графиня Ростопчина подошла к Гоголю и спросила: „Что вы скажете, Николай Васильевич?" — „Хорошо, но видна некоторая неопытность в приемах. Вот этот акт нужно бы подлиннее, а этот покороче. Эти законы узнаются после, и в непреложность их не сейчас начинаешь верить". Больше ничего он не говорил, кажется, ни с кем во весь тот вечер. К Островскому, сколько могу припомнить, не подходил ни разу".

Положение спас тот же Шевырев.

„Поздравляю вас, господа, с новым драматическим светилом в русской литературе!...“ — воскликнул он. — „Я не помню, как я пришел домой; я был в каком-то тумане и, не ложась спать, проходил всю ночь по комнате: такими сказочными словами мне показался отзыв Шевырева“, вспоминал потом драматург.

Молчание Гоголя не заронило сомнений в его душу. Но нам думается, можно и не изощряться в усилиях опровергнуть „безучастие“ или „видимое равнодушие“ великого писателя к новому таланту. Мы еще вернемся к догадке, не почувствовал ли творец „Ревизора“ что-то новое в самом подходе автора к явлениям жизни, в его манере наблюдать окружающее, не угадал ли он новый стиль, которым ему трудно было увлечься до конца. Пока же отметим великое несходство этих фигур писателей, сошедшихся под кровом Погодина. Как не похож молодой Островский на Гоголя! Он не порвал еще со службой в канцелярии суда, и ее грошевый оклад ему придется сменить на такую же грошевую корректуру в журнале. Но он не падает духом. Каждый день придется ему ходить пешком добрых шесть верст от Яузского моста на Девичье поле, но он лишь скажет потом об этом времени — „в молодости нужда легко переносится“. И конечно, эта бодрость — не только плод надежд на личное счастье, но и плод изначального, неотделимого от его натуры оптимизма. Вступающий в жизнь писатель тоже знает, что кругом много зла, но его отрицательные образы не вырастут в его сознании в зловещие фигуры, которые мучат и дразнят своей неотвратимостью, наполняя сердце неотступной тоской. „Скучно на этом свете, господа!“ — вот чего никогда не скажет Островский, как бы глубоко ни погрузился его взор в область анализа темного царства и жестоких нравов.

III.

КРУЖОК МОЛОДОЙ РЕДАКЦИИ „МОСКВИТЯНИНА". — ДЕМОКРАТИЗМ, КАК ВЫСШИЙ ПРИНЦИП.

Комедия „Свои люди—сочтемся" снискала при чтении успех у представителей всех литературных партий. Но предстояло напечатание пьесы, и это ставило Островского в необходимость примкнуть к тому или иному лагерю — к западникам, имевшим в своих руках петербургские журналы „Современник" и „Отечественные Записки", или к более консервативному кружку „Москвитянина", во главе которого стоял профессор Погодин. Островский предпочел второе.

Это не лишено конечно значения, но это значение не надо преувеличивать. Начать с того, что разделение на литературные лагери не проводилось в ту пору с такою резкостью, с какою это стало делаться позднее. Неумолимый гнет николаевского режима не давал ни одной группе высказаться до конца. Под подозрением были все, кроме заведомо раболепствовавших, и когда Островский был внесен через некоторое время в список неблагонадежных, там уже красовалось имя Погодина. Но эти преследования невольно объединяли самых разномысленных людей. Как мы увидим далее, западнические журналы от души готовы были приветствовать даже славянофилов. И конечно для отдельных писателей открывался самый широкий простор переходить из журнала в журнал. Те колебания, которые обнаружил Островский, были не менее характерны и для Писемского, и без них не обходилась не только карьера беллетриста, но и карьера критика. А на-ряду с тем выступает и другое соображение.

Тот момент, когда вступил в „Москвитянин" Островский, носил совсем особый характер. Весьма далекий от пристрастия к этому журналу профессор Венгеров справедливо указывает на упадок западнической критики в начале пятидесятых годов. Пылкого, страстного, а главное неизмеримо более широкого Белинского сменили в Петербурге Дудышкин, Дружинин и Панаев. Они не могли ни оценить ни увлечь молодой талант. А в то же время преображался и оживал новой жизнью московский орган. Когда-то он заявил себя апологетом николаевского режима, но эти времена прошли безвозвратно. Передача журнала славянофилу Киреевскому, а затем приглашение беллетриста Вельтмана, с которым пришлось вступать в полемику на страницах собственного издания,—все говорило о способности редактора уступать, уступать и уступать. И он уступил и стушевался на заднем плане, когда в журнале начала хозяйничать молодежь в лице Алмазова, Эдельсона, Тертия Филиппова, Писемского, Аполлона Григорьева, Садовского и Островского.

Эта молодежь горела совсем иным огнем. В ее смутных порывах и в самой способности преувеличивать светлые черты старинного уклада сказывались, быть может и наивные, но светлые стремленья. Когда Аполлон Григорьев вспоминал шумные дебаты кружка, он говорил, что им были провозглашены в качестве основных принципов демократизм и непосредственность. И это глубоко верно: оба начала были установлены вполне определенно, как нечто нравственно обязывающее. Им не остался верен Тертий Филиппов, но когда он примирился с гнусной действительностью, это вызвало негодование. „Если бы ты знал, до чего и сколь основательно развилась во мне вражда к официальному православию, в которое он ушел", восклицал Аполлон Гри-

горьев в письме к Эдельсону. Само собой разумеется, что вместе с официальным православием вызывал антипатию и грубый национализм. Его глашатай Кукольник был противен решительно всем, вплоть до нейтрального Горбунова, вполне разделявшего радость, что репертуар Островского убивал успех драм в духе „Рука Всевышнего отечество спасла".

При этих условиях совершенно не приходится говорить о каких-нибудь уклонениях драматурга с прямого пути. Кружок „Москвитянина" неумолимо резко расходился с петербуржцами лишь во взгляде на народный быт, но тут историки не могут признать правой ни ту ни другую сторону. Их ошибки и преувеличения исходили из воистину нелепых условий жизни.

Когда официальная власть предписывала говорить обо всем русском только с восторгом, а о Европе лишь с осуждением, в ответ рождалась полная крайностей оппозиция. Неумолимые в отрицании западники брали под сомнение все, вплоть до беспечной песни и забавной шутки. Им казалось подозрительным самое желанье обращаться к до-петровскому укладу вне целей обличенья, а этот уклад захватил уже Островского своими поэтическими сторонами, тем целостным прошлого, что увлекает стройностью и законченной красотой. В этом смысле он совершил весь путь от западничества к признанию национального. Но чем было его западничество? Оно выражалось в том, что в нем вызывал нерасположение самый вид Кремля, „нелепых пагод", как он презрительно выражался. Вполне естественно, что он отказался от этой нетерпимости!

Что его чуткая, нервная натура была побеждена не программными лозунгами, а живыми впечатлениями искусства, вынуждены в конце концов признать и исследователи наиболее враждебные к молодому „Москвитя-

нину". Перейдем же от формул к жизни. Это может быть тем более любопытно, что в быте николаевской эпохи была своя оригинальность, значительно утраченная позднее.

Суровая и вечно подозрительная в полку или на службе власть упускала из-под своего надзора другие проявления общественной жизни. Ее не смущала хотя бы та общность, которая устанавливалась между посетителями ресторана. — и ресторан жил в атмосфере кругового знакомства, страстных споров, восторженной декламации стиха и пения песни. Несколько строк рассказа о том, как сблизился Островский с Тертием Филипповым, сразу переносят в атмосферу того времени.

Знакомство это началось с того, что обоим им случайно подали чай на одном столике в знаменитом тогда Железном трактире Печкина. Пришедший ранее Филиппов углубился в чтение романа Жорж-Занда. Поверхностное суждение об этом романе подошедшего студента заставило его иронически улыбнуться, причем он заметил, что такая же улыбка отразилась и на лице случайного его соседа. Это совпадение улыбок, обоими замеченное, послужило поводом к началу разговора, который продолжался вплоть до ночи, принимая все более и более оживленный характер.

Так загоралась мысль и зарождалась дружба, которую скрепляло общее увлечение искусством. Филиппов владел тайной чаровать все сердца своим пеньем.

„Народная песня, художественно исполняемая Филипповым, неоднократно раздавалась в таких залах, в которых и пение ее вообще, да еще в особенности человеком образованного общества, представлялось явлением необычайным. И хозяева и гости всякий раз восхищались и словами песни и напевом; на всех производили они сильно-потрясающее впечатление.

Прислуга, прислушивавшаяся из-за дверей, приходила в неописуемый восторг и зачастую плакала, как плакали всегда и половые, когда Филиппов певал в студенческих и дружеских кружках, в знаменитом тогда студенческом трактире „Британия".

На песнях Тертия Филиппова нельзя кончать характеристику артистических сил кружка: дело только начиналось, а не кончалось Филипповым. Виртуозом, хотя и не таким высоким, являлся и Аполлон Григорьев. Он тоже „прелестно пел цыганские и русские песни и великолепно аккомпанировал при этом себе на гитаре". Фет и другие слышавшие его говорят, что Аполлон Григорьев мог доставить своим пеньем истинное наслаждение; обладая гибким и мягким голосом, он проявлял задушевность и тонкое понимание народной поэзии. Еще более оригинален был Стахович. Певец орловских песен и гитарист, он при случае пускался в пляс и считался неподражаемым в этом последнем искусстве. От него старался не отставать и его земляк Якушкин. Бросивший богатую семью и вплотную слившийся с народом, он всю жизнь колесил из деревни в деревню, записывая песни и говор. После преследования полицейской власти и ночевок под открытым небом страстный любитель живого слова заявлялся в Москву, оригинальный в костюме и жестах, неспособный подойти по манерам к раз и навсегда брошенному им интеллигентному кругу. Он тоже пел, но часто перевирал и путал. Певал и Островский, всегда отличавшийся музыкальностью, но он скоро бросил пенье, уступив дорогу более высоким виртуозам".

Когда жизнь складывалась столько же в семье, как и в трактире, круг этих виртуозов пополнялся самыми разнообразными лицами. Из какого-то погребка был извлечен приказчик на отчете ярославец Соболев, спе-

циалист по песням заунывным, владевший „серебряным голосом".

За ним следовал гитарист, о котором только и было известно, что это Николка Рыжий, за гитаристом Алексей с торбаном, про которого ходила легенда, что он „водку запивал квасом, потому что никакой закуски желудок уже не принимал". Они все были налицо, и с ними сливались и театральный певец Климовский и почтенный Иван Васильев, содержатель лучшего столичного хора. Как понятно после этого содружество москвитянинцев, к которому примкнули и Садовский, и Горбунов, и поэт Мей, страстно взывавший: „Ох, пора тебе на волю, песня русская, благовестная, победная, раздольная, непогодою-невзгодою повитая, во крови, в слезах крещеная-омытая?" Это был не политический союз, а артистический кружок. И через него песня действительно выходила на волю. Западники боялись, что всякое касание старины приведет к апологии всем опостылевших „устоев". Но тут старое бралось вне связи, а то так и в противоречии с идеалами николаевской эпохи. Бралось с тем, чтобы к нему свободно подошли лучшие мастера родного искусства, что и случилось, когда мы видим путь от великого певца наших дней к Римскому-Корсакову, а от того к Мею и Островскому, вдохновлявшим его на творчество гениальных опер.

Говоря о Горбунове, Садовском, Филиппове и Аполлоне Григорьеве, мы несколько отступаем от строгой хронологии. Одни из этих знакомств состоялись позднее, другие относятся еще к до-москвитянинской поре, но в общем это была одна и та же идейная атмосфера, которая создавалась вокруг Островского с его первых литературных шагов. Близость к народу, непосредственность живого наблюденья — вот тот основной принцип, который двигал его творчество. И что из

того, что мы лишь вскользь помянули и купца Шанина и подругу молодых дней Агафью Ивановну! И так понятно, что Островский готов был заслушаться метких слов и выражений бойкого купчика, и они сейчас же заносились в записную книжку с тем, чтобы перекочевать из нее в комедию. „Метеор" — это шанинское словцо, которое, как и весь рассказ о спившемся купце, нашло свое место в „Бедность не порок". А Агафья Ивановна не на шутку знала семейный купеческий уклад, и ее замечания так ценил автор, внося поправки в „Свои люди—сочтемся". Да и сама она могла послужить оригиналом для сценической фигуры. Строгая, но гостеприимная она хоть и заслужила у друзей писателя прозвание Марфы Посадницы, но всех прельщала и хлопотливым урядом, и шутливыми приветами, и ласковыми приговорами. При ее ласке хорошо было всем— и барчуку Филиппову и Сергею Арсеньевичу Волкову, который шил на всю молодую редакцию фасонистые и крепкие сапоги, а на чтении пьес спроста и без подходов дополнял своими замечаниями художественные характеры.

В трактире ли, славившемся своей машиной с барабанами, в чинном ли салоне светской дамы, на домашней ли пирушке — везде создавалось настроение восторга перед искусством, любви к жизни, веры в правду, пути к которой будут найдены чрез те же прозренья красоты.

„Все великое вошло в жизнь воплощением в искусстве, наука была всегда дело черновое, разъяснение искусства", с горячим убеждением говорил Аполлон Григорьев, и Островский был согласен с ним. Он тоже верил не в ум, а в дар прозрения, интуицию, взлет и однажды, воздав обильную дань Бахусу, громко возгласил: „ученым быть нельзя!" „Как глубоко это пьяное

слово!" — подхватил его мысль Аполлон Григорьев. „Талант развивает в себе чутье к известному делу— и все дело решительно в чутье". И критик-романтик заговорил на эту высокую тему так энергично, что его афоризмы до сих пор приходится заменять многоточием.

Но мы знаем, что он хочет сказать: „Пора порешить с этим наивным почтеньем к тому, что такой-то прочел столько-то фолиантов, т.-е. пора считать это за то, что это есть на самом деле: за навоз, удобряющий землю". Но что же провозгласить вместо этого?— „Пора смело и последовательно сказать себе, что мы верим в даровитость, ум, ловкость, силу, энергию,— одним словом в божье, в ком бы оно и в чем бы ни проявилось: в пьянстве ли Мочалова, в ерническом ли остроумии Ивана Ивановича Шанина, в ангельской ли доброте сапожника Сергея Арсентьевича". И как понятно после этого и такое воспоминанье: „30 августа, имянины Островского — постоянная годовщина сходки людей, крепко связанных сходством смутных верований, годовщина попоек безобразных, но святых своим братским характером, духом любви, юмором, единством с жизнию народа, богослужением народу"...

При этих смутных мечтаньях и порывах найти путь вне скучных схем западничества и славянофильства Островский не был фигурой второго плана. Наоборот, он чаще зачинал и руководил, хотя делал это с необычайным тактом. Перед ним благоговели, но его сила соединялась со скромностью и нежностью. „Кроткая натура его обладала способностью огромного влияния на окружающих. Никогда ни один мыслящий человек не сближался с ним, не почувствовав всей силы этого передового человека. Он действовал, вдохновлял, оживлял, поощряя тех, кто подлежал его влиянию и избранию", говорит один из друзей.

Как хорошо, что из этого кружка вышел целый ряд критиков драматурга. Живые свидетели и соучастники его горений, они подметят в его творчестве то самое важное, что исходит из глубочайших тайников натуры. Улавливая мягкость Островского, остроумный Алмазов в шутливой статье первый отметит дух примиренности нового писателя и резко отграничит его дело от дела сатирика Гоголя; Аполлон Григорьев, чуткий художник, которому поверялись мечты и замыслы еще неоформленных созданий, всегда будет исходить в своих сужденьях от красоты литературных и сценических образов, а Эдельсон прямо уловит в героях комедий ту черту наивности, которая присуща и их автору. Свернет с прямой дороги лишь Филлипов, но ведь это и вообще отколовшийся и изменивший заветам.

Бросая последний взгляд на редакцию Московитянина, мы можем сказать, что если сдвиг в писателе и совершился, это был не столько сдвиг убеждений, как сдвиг настроений. Под этим углом приходится рассматривать и очень ценный документ той поры — письмо Островского к Погодину во время работы над пьесой „Бедность не порок". Он писал: „О первой моей комедии я не желал бы хлопотать, потому 1) что не хочу нажить себе не только врагов, но даже и неудовольствия; 2) что направление мое начинает изменяться; 3) что взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестким; 4) что пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее. Этим-то теперь я занимаюсь. Первым образцом были „Сани", второй — оканчиваю". Если тут Островский говорит очень много, то говорит как теоретик, говорит с тем,

чтобы его не раз опровергли не только другие, но и он сам. И это так и случится.

Слова о радости его театра подхватят как общую формулу, объединяющую всю его работу и раньше и позднее, когда он перейдет в лагерь западников. А затем—так ли он не хотел постановки своей первой комедии и так ли верил в ее жесткость? Не противоречит ли этому то, что когда его заставили внести смягчение в пьесу, он счел это за насилие и всегда тяготел к первой, более суровой редакции? Да не объясняется ли и вообще его мягкость поры указанного письма самым подбором тем? Ведь, когда он коснется — а это случится очень скоро — наиболее страшной язвы своего времени, крепостного права, он докажет, что его пером может водить негодованье.

IV.

ЦЕНЗУРНЫЕ ПРЕСЛЕДОВАНИЯ. — „БЕДНАЯ НЕВЕСТА".

Но наша действительность скрывала в себе тысячи противоречий. В то время, когда все влекло молодого писателя к примирению, мудрая власть как бы сама решила заставить его на личном примере пожать прелести царившего в ту пору строя.

Комедия его благополучно миновала цензуру и была напечатана в номере шестом журнала „Москвитянин" за 1850 год. Но кое-кто из именитого купечества остался недоволен шумом, вызванным пьесой, и отправил донос в Петербург. Выходка тем более странная, что большинство того же купечества сразу проявило симпатию к драматургу. Но обращение к властям не могло

не возыметь силы. О деле доложили Николаю. Николай сделал запрос шефу жандармов графу Орлову. Тот, не имея никаких сведений об Островском, обратился к директору театров Гедеонову. Гедеонов отозвался тем, что пьеса получена из Москвы, но он успел узнать, что автор „молодой человек, сын стряпчего, и служит в Московском коммерческом суде". Тогда затребовали сведений у графа Закревского.

Московский генерал-губернатор послал секретный запрос председателю коммерческого суда Созоновичу, прося сообщить сведения о чине, должности, звании, способностях, а затем и об образе жизни и мыслей служащего под его начальством чиновника Островского. На это председатель суда отвечал, что Островский, находясь при отце, „по службе своей пользовался хорошим мнением начальства, не подавая повода к заключению о каком-либо неблагонамеренном образе мыслей". Хороший отзыв об образе жизни и поведении Островского дал и московский обер-полицеймейстер.

Но когда тут все складывалось благоприятно, не так обстояло дело в Петербурге. По распоряжению Николая, пьеса была препровождена в комитет 2-го апреля 1848 года, грозное, чисто диктаторское учреждение, являвшееся цензурой над цензурой и докладывавшее свое мнение непосредственно государю, минуя министра народного просвещения.

Решение этого трибунала по делу Островского нельзя иначе назвать, как актом систематически организованного бесправия. В нем прежде всего бросается в глаза категорическое утверждение, что в пьесе „нет ничего прямо противного правилам цензуры". Правила эти „не запрещают ни осмеивать странности или слабости, ни представлять в действии страсти, порок и даже преступление. Первое есть, напротив, одна из важнейших

целей драматического искусства, а последнее всегда и на всех театрах в мире давало писателям главные элементы и пружины для их созданий". Но в чем же тогда преступление автора? Гибкие в своих воззрениях члены комитета усмотрели его в общей тенденции пьесы и, главное, в финальном торжестве порока. А потому... постановлялось применить к автору воздействие, и резолюция заканчивалась предложением „предоставить через министра народного просвещения попечителю московского учебного округа призвать пред себя г. Островского и вразумить его, что благородная и полезная цель таланта должна состоять не только в живом изображении смешного и дурного, но и в справедливом его порицании; не только в карикатуре, но и в распространении высшего нравственного чувства: следовательно, в противопоставлении пороку добродетели, а картинам смешного и преступного — таких помыслов и деяний, которые возвышают душу; наконец, в утверждении того, столь важного для жизни общественной и частной верования, что злодеяния находят достойную кару еще и на земле". Наряду с тем писателю был нанесен и другой более тяжкий удар.

Если для каждого драматурга самая дорогая мечта видеть свою пьесу на сцене, в живом воспроизведении талантливых исполнителей, можно думать, как мечтал об этом Островский! Чтение Садовского, отзывы других артистов, предсказания знатоков сцены — все говорило ему, что на подмостках его пьеса оживет новой жизнью, предстанет как истинно художественная картина нравов. Но как раз этого и лишали его. Желая доказать свое рвение, члены комитета обратились к другому вопросу, „хотя не прямо входящему в круг их действия",—вопросу о том, что „если комедия г. Островского производит такое впечатление при одном чтении,

то эффект ее при представлении был бы еще разительнее и мог бы внушить прискорбные мысли и чувства тем из нашего купеческого сословия, которые дорожат своею честью и доброю славою".

В заключении комитета была бесподобная фраза о том, что при чтении пьесы „общее мнение было, что ее не позволят напечатать, хотя, как уже сказано, в ней нет ничего против цензуры", далее комитет вполне произвольно рекомендовал запретить постановку комедии. Верховный блюститель закона Николай скрепил в своей резолюции оба выходившие из пределов законности постановления. „Совершенно справедливо, напрасно напечатано, играть же запретить, во всяком случае, уведомя о том князя Волконского" (министра двора), постановил он.

К счастью для Островского, сделать ему вразумление было поручено попечителю московского учебного округа Назимову, человеку значительно отличавшемуся по своим воззрениям от остальной „стаи славных". Он постарался выполнить свою задачу возможно деликатнее.

Говоря об ответе Островского на „вразумление", к чести писателя нельзя не признать, что он действовал с высшей полнотой той гордости и сознания собственного достоинства, какие можно было проявить в то время полного бесправия. Выразив формальную благодарность за преподанный ему совет, он все же с полной решимостью заявил о нежелании сойти со взятого им пути: „Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать. Твердо убежденный, что всякий талант дается богом для известного служения, что всякий талант налагает

обязанности, которые честно и прилежно должен исполнять человек, я не смел оставаться в бездействии".

Но этим дело не окончилось. Препровождая объяснения Островского в Петербург, к министру народного просвещения, Назимов открыл несколько любопытных подробностей. Он прямо заявил, что и сам читал комедию и ознакомил с нею генерал-губернатора графа Закревского. Оба они неблагоприятного впечатления от пьесы не вынесли. Граф же Закревский, как человек в этом деле компетентный, утверждал, что превратных толкований не зарождалось и в обществе. Почему? Да именно потому, что тут, в противность петербургскому мнению, „порок не только не торжествует, но наказывается".

Эта резолюция подчеркивала полную солидарность попечителя с автором. Но, несмотря на то, Островскому было предложено покинуть службу, и он, ни по одной версии не обличенный в чем-либо противозаконном, был взят под надзор полиции. Это ли не водевиль? Это ли не глубочайшая профанация идеи законности и власти? Но как на пошлейший водевиль смотрели на тогдашний режим и многие блюстители порядка. Старик Закревский со смехом говорил Островскому, что надзор полиции „делает ему больше чести", а позднее он неизменно приходил в театр на пьесы драматурга и объявлял себя решительным поклонником его таланта.

Перипетии досадных объяснений с властью не лишили Островского энергии. Наоборот, именно в это время он приступил к произведению, потребовавшему от него чрезвычайного напряжения сил и глубокого проникновения в вопросы драматической композиции.

„Бедная невеста" — произведение крайне характерное для путей его творческих исканий.

Мы видели, что автор с первых же шагов на поприще драмы показал, как чужд он погони за эффектом. Но ему было мало общих границ художественного реализма. Как и у Тургенева, в его душе зародилось влечение к тонкой лирике и более мягким тонам, и это ярко сказалось в „Бедной невесте". Лишенная бурных коллизий, пьеса все время скользит около драмы, и напряженные положения разрешаются сценами, обвеянными тихой грустью. Рисунок пьесы был слишком хрупок по тем взглядам, которые царили в ту пору, и — что чрезвычайно ценно! — Островский сам сознавал это. В письме к Погодину он говорил, что не ждет полного понимания от критиков. „Как вещь очень тонкую, им не понять ее, и они возьмут ее со стороны формы, принимая в основание те шаткие и условные положения, которые выработались при нынешнем литературном разврате во французской и петербургской литературе". Но пьесу поняли и прежде всего те, кто, как графиня Ростопчина, были под обаянием чтения самого автора. Слушатели уловили самое глубокое в замысле автора и отметили „нежность" его приемов. В числе понявших, но не увлеченных, как ни досадно, был и Тургенев. От него не скрылся замысел автора, но этот замысел он признал неудачным по пристрастию к „ложно-тонкому анализу". Укажем на то, что автор „Месяца в деревне" изменил впоследствии свою оценку, а для объяснения первоначальных его отрицаний можно вспомнить судьбу его собственных, вопреки его же пророчествам, все более выигрывавших при торжестве театра настроений, пьес. Нам придется говорить о том, как много выиграла и пьеса Островского, когда роль ее героини исполнила более чуткая артистка нового времени.

„Бедная невеста" — крупный шаг в деле обрисовки характеров. Беневоленский — новый для автора тип

чиновника, фигура, написанная с подлинным мастерством. С другой стороны, в образе его любовницы, Дуни, Островский проявил дар немногими штрихами обрисовывать вполне законченный тип. Дуня появляется лишь в последней картине. Покинутая, она пришла взглянуть на свадьбу того, кто загубил ее молодость, и пред нами действительно картина безвозвратно загубленной жизни. Угроза: „хочешь сейчас дебош сделаю", переход от нее к болезненно-напряженному „махнем рукой, завьем горе веревочкой" и заключительное „адье мусье" — все говорит об уклоне, по которому покатится жизнь опозоренной и брошенной женщины. Но когда она глядит на того, кто причинил ей столько зла, у ней все-таки находится в душе искра теплого чувства и к этому человеку и к тому существу, которое готовится связать с ним судьбу. „Смотри ж, живи хорошенько... не загуби чужого веку даром", эти слова Дуни — то воистину высокое и прекрасное, что вдруг прорывается сквозь скучные формы обыденного и все озаряет благостным светом. Аполлон Григорьев был в восторге и уже начинал говорить о „новом слове" писателя. Но, увы! — и эта пьеса не была разрешена к представлению, а позднее увидела свет рампы при условии исключения Дуни из числа действующих лиц.

Островский мог все же утешаться. Сначала он напечатал отрывок новой комедии в сборнике „Раут", а затем на литературном вечере у графини Ростопчиной прочел в конце 1851 года всю пьесу. Опять успех, общие похвалы и новые уверенья в талантливости со стороны Шевырева. Писемский, не живший в ту пору в Москве, но извещенный Островским о чтении „Бедной невесты", в восторге писал Погодину: „Сейчас получил письмо от Островского... Радуюсь его успеху и заочно восклицаю: Ура!!! Выдирай наши!!!"

А в это время читалась и читалась его первая пьеса „Свои люди—сочтемся". В трактирах шестой номер „Москвитянина" за 1850 год служил самой драгоценной приманкой, и забавно читать признания поклонников писателя о том, как они „понапрасну съели много пирогов в двадцать пять копеек ассигнациями и выпили несколько пар чаю, пока добились книжки для прочтения второпях, так как настороженные половые стояли, что называется над душой, выжидая, когда будет отложена книжка в сторону, чтобы схватить и унести ее к более почетному посетителю".

V.

„НЕ В СВОИ САНИ НЕ САДИСЬ". „БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК" И „НЕ ТАК ЖИВИ, КАК ХОЧЕТСЯ".—БУРИ В КРИТИКЕ.—ТЕАТР В ОЖИДАНИИ—ПИСАТЕЛЯ-РЕАЛИСТА.

Мы разбирали литературные лагери, к которым примыкал Островский. Но важен не кружок „Москвитянина" или группа „Современника", важен сам писатель, который всегда умел оставаться самим собою. И это сказалось и в замысле его следующей комедии—„Не в свои сани не садись".

Пьеса рисует барина Вихорева, который готов для поправления обстоятельств жениться на купеческой дочке, но затем благородно ретируется, когда узнает, что будущий тесть отказывает дочке в приданом. Западническая критика находила такой сюжет нетактичным. На страницах „Отечественных Записок" Островского

упрекали в унижении образованности, представителем которой является Вихорев. Тот же упрек высказывал устами своих героев и Тургенев в романе „Новь". Но Островский этих опасений не разделял. Глубокий демократ, он прежде всего считал нужным вывести на общественное посмеяние промотавшихся дворянчиков, „бла-ародных" тунеядцев, которые делали карьеру на своей родословной. И нет сомнений, что сотрудник „Москвитянина" был в этом случае более прогрессивен, чем его противники из западнического лагеря.

Более подробно нам придется остановиться на следующей комедии писателя — „Бедность не порок", — так как полемика о ней прекрасно выявляет лик обоих станов — москвитянинского и западнического.

Мы ценим и теперь эту пьесу, в которой так полно, выпукло, с такой любовью обрисована старая русская жизнь. Чем же ответила критика, когда на смену картинам прежних драматургов, исходивших из чисто-внешних эффектов песни и обряда, пришло произведение целостное, насквозь проникнутое любовным пониманием быта?

Оно давно уже найдено, то понятие, которое выявляет самую глубокую сущность споров об Островском, бросая свет и на личные устремления автора, и на напряженные ожидания современников, и на те более спокойные чувства, с какими смотрим мы на мир тех же образов, уже не волнующих, но именно потому, как будто, лишь теперь выступающих в их подлинной красоте. Это слово — народность, взятое в том широком значении, какое придавал ему Аполлон Григорьев. В его же понимании оно означало не только народный колорит пьес, типичность лиц и красочность языка — в понимании критика народность восставала до общего понятия, в самой глубине которого лежал ответ на все

волновавшие думы о новых путях русской литературы. Хотел ли автор, подобно Гоголю, отрицать и только отрицать или видел в душе своих героев проблески великой умиротворяющей правды?—этот вопрос не мог не быть особенно тревожным в ту пору.

Пятидесятые годы были эпохой общего духовного кризиса, когда нового жаждали не только те, пред кем стоял готовый идеал западной жизни. Трепетные предчувствия охватывали всех людей тридцатых и сороковых годов, и этим настроениям отдал дань и Аполлон Григорьев. Он, конечно, знал не хуже западников, что скоро и безвозвратно рухнет казарменная идеология николаевского режима. Кукольник, Полевой, как и другие носители ее знамени, именно от него должны были услышать самые едкие насмешки. Но что стояло за этой борьбой? Как и Гоголю, писателю был страшен мир голых отрицаний. Ему хотелось видеть залог лучшего будущего хоть в чем-нибудь подлинно-сущем, и ему, одинокому, далекому и от западников и от славянофилов, вдруг почудилось, что этой жажде души его несет удовлетворение новый прекрасный талант.

Самого яркого критика Островского нельзя, к сожалению, принимать без ограничений. Писания Аполлона Григорьева—плод напряженных исканий. Он вылил в них всю муку человека, оторвавшегося от одного берега и не успевшего пристать к другому,—и строки, вышедшие из-под его пера, говорят то о великих восторгах, то о глубокой грусти. Такой стиль открывает обширное поле для холодной критики, и если мы возьмем ту же статью о „Бедность не порок", мы и в ней найдем несомненные преувеличения. Критика поразил герой пьесы. Слабовольный, исстрадавшийся, но сохранивший в самом падении святое души своей, Любим Торцов показался ему выражением глубоко-

национальной стихии русского духа. Аполлон Григорьев был потрясен и в стихах излил свой восторг как перед драматургом, так и перед его толкователем — Провом Садовским:

Поэта образы живые
Высокий комик в плоть облек...
Вот отчего теперь впервые
По всем бежит единый ток,
Вот отчего театра зала
От верху до низу одним
Душевным, искренним, родным
Восторгом вся затрепетала:
Любим Торцов пред ней живой
Стоит с поднятой головой,
Бурнус напялив обветшалый,
С растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но с русской, чистою душой.

Описанию этому нельзя отказать в картинности, и, если бы дело ограничилось только им, статью можно было бы упрекнуть разве лишь в наивности. Но Аполлон Григорьев, всегда чуждавшийся огульных осуждений Запада, не ограничился на этот раз прославлением русской души и разразился тирадой, в которой досталось за их пристрастие к фальшивому искусству и „Европе старой", и Америке „беззубомолодой".

Это было преувеличение. Но разве беспристрастием дышало то, что говорил противоположный лагерь?

Самым характерным отзывом западнического лагеря является отзыв „Современника", приписывавшийся некогда Чернышевскому, но, как показывают новые догадки, принадлежащий, быть может, перу Добролюбова. Нечего и говорить, что общая характеристика драматурга начинается с похвал его первой пьесе „Свои люди — сочтемся". Произведение с обличительной тенденцией настолько пленило критика, что он с восторгом

вспоминает о нем и теперь. Но этот восторг сменяется совсем иным чувством, когда автор статьи переходит к разбору комедии „Бедность не порок". Тут сразу сказывается мерка предвзятых теорий. Критику мало выставить действительно неизбежное для драматурга правило о последовательном развитии действия—это правило он возводит в закон, не допускающий самых ничтожных отклонений. В первой сцене Егорушка читает Бову королевича, и уже это не нравится критику. Но какое же произведение не позволяет себе такого незначительного уклонения от непрерывного развития действия? Не лишена эпизодических сцен и так восхищающая критика комедия „Свои люди—сочтемся", которая открывается танцами Липочки. Но критик неумолим только на этот раз. Второй акт заполнен сценами праздничного гулянья в доме Гордея Карпыча. Это конечно не блестящий образец драматической техники. Но критик все же слишком суров, говоря, что все эти сцены с плясками, играми, песнями и так далее „решительно лишние и не связаны с пьесою ничем, кроме воли автора". Второй акт все же обвеян единством замысла со всем остальным произведением, и невольно является догадка, нет ли иной причины для недовольства драматургом. Но тут и выступает то предубеждение к положительным сторонам быта, о котором говорили мы. По мнению критика, Островский писал „апофеозу" старинного быта, каким представляется ему современный быт некоторой части купеческого общества. Это повело не только к воссозданию поэтичных сторон прошлого, но и к идеализации героев пьесы. Все лица, кроме Гордея Карпыча... „облиты тою патокою, с которой Егорушка пляшет на святочном вечере". Нет действия, нет верных характеров. Но тогда надо осуждать произведение целиком. Критик

это и делает. „Мы не можем,—пишет он,—найти эпитет, который бы выражал всю фальшивость и слабость новой комедии; не можем найти, потому что воспоминание о „Своих людях" не позволяет нам прибегнуть к эпитетам, которыми характеризуются произведения кичливой бездарности".

История с „Бедность не порок" оставляет впечатление, что в непонимании вопроса о народности была более повинна западническая критика, чем кружок „Москвитянина", но односторонность могла проявиться и с той и с другой стороны, и вина одного из друзей Островского в этом грехе резко сказалась при выходе следующей его пьесы — „Не так живи, как хочется". Старорусский уклад взят в этом произведении в историческом плане. Автор твердо и ясно заявляет об этом, сообщая в титуле пьесы, что содержание ее почерпнуто из народных рассказов и действие происходит в Москве, в конце XVIII столетия. Это налагало на него обязанность быть верным эпохе, но совершенно снимало ответственность за воззрения своих героев, воззрения, которые не могли конечно не устареть к середине девятнадцатого века. Но иначе понимал дело вдохновивший автора на эту пьесу Тертий Филиппов. Драма Островского послужила критику поводом коснуться едва зарождавшегося тогда вопроса о женской эмансипации и высказать целый ряд глубоко ретроградных мыслей. Он с самого начала восстает на „свирепость страстей", „слепое отрицание рассудка" и стремление упразднить самое понятие о законности; достается от него и Жорж Занд, с именем которой, на его взгляд, связано слишком много зла. Полная правда о женском вопросе — в исконных русских традициях, когда самая горькая семейная жизнь допускала для страдающей женщины лишь один исход — тихую жалобу родствен-

нику, который снова напомнит о необходимости покориться и терпеть. Пьеса Островского, являющаяся развитием старой народной мысли о том, что божье крепко, а вражье лепко, делает честь художническому выбору писателя.

Мудрено ли, что такая статья вызвала целую бурю. Но всего ценней, что эта защита испугала самого писателя. Он понял, как опасен путь одностороннего увлечения стариной, и вместо того, чтобы доставить новые радости своему другу, резко изменил курс. Его следующие пьесы носили иной, явно и бесповоротно сочувствующий новым идеям характер.

Приведенные споры очень показательны, но нельзя не подметить, что они касались общей картины того или иного произведения, отдельные же лица и их моральная оценка не вызывала разногласий. Островский, как и былые драматурги, любит договаривать до конца— на этом молчаливо сходились все. Мало того! В статье „Современника" справедливо указывалось на манеру автора выбором фамилий предупреждать о характере каждой сценической фигуры. В комедии „Не в свои сани не садись" представитель русских понятий называется Русаковым, представитель верности старинным обычаям — Бородкиным, представитель модной пустоты и ветрогонства — Вихоревым; в „Бедность не порок" все фамилии лиц заимствованы от их качеств: Коршунов — фабрикант свирепого вида, Гуслин — русский виртуоз, Разлюляев — гуляка и весельчак. Этой манере остался верен автор и позднее. Сотрудник „Москвитянина" Эдельсон задумывался над вопросом, почему Островский так любит обращаться за материалом для своих комедий к купеческому быту. Это пристрастие, на его взгляд, имело глубокие причины. В купеческом сословии, при различии состояний и бла-

годаря сношениям его с прочими общественными слоями, встречалась в ту пору целая лестница переходных типов. Тут можно было наблюдать самые различные фигуры, начиная с торгующего крестьянина и до крупного столичного купца, который мало чем отличается от иностранного негоцианта. Но это влияло и на склад речи. В ней находило себе место все разнообразие народного языка, обильного эпическими оборотами, множеством поговорок и речений, приспособленных ко всевозможным житейским положениям. А с другой стороны, в строй этой речи врывалось нечто комическое,— та вольность новых оборотов, с какой пытались уложить в обиходную речь слова и выражения, взятые из сферы отвлеченных понятий или чуждых языков. Разве не позволительно после этого сказать, что Островский не писатель купцов, а изобразитель всего народа в самых характерных его типах? — заключал критик.

Но давая очерк пьес москвитянинского периода, мы несколько упредили события. „Не в свои сани не садись", „Бедность не порок" и „Не так живи, как хочется" относятся к 1853, 1854-му и 1855-му годам. О второй пьесе мы знаем даже, по отметкам автора на черновиках, что она задумана 10-го июля, а начата 22-го августа 1853 года, о третьей пьесе можем предполагать, что к ней приступлено через год и опять-таки в августе. Но в 1853 году уже совершилось крупное событие: произведения Островского увидели свет рампы.

Сначала Островский пробрался в театр украдкой — в 1852 году им была переделана комедия малороссийского драматурга Квитка-Основьяненка „Искренняя любовь или Милый дороже счастья", которая и прошла на сцене. Но через год — 14 января 1853 года — он увидел на

сцене московского Малого театра и свою оригинальную комедию „Не в свои сани не садись".

Прежде чем говорить об этом событии, нельзя не указать, что ничей приход не ожидался так страстно, как приход этого художника-реалиста. За последние десятилетия публика только и питалась водевилями и мелодрамой, но и тот и другой жанр наскучил ей до полнейшего пресыщения. Некоторые критики, и особенно Белинский, относились совершенно отрицательно к этому виду литературы. Заимствованные от французов, наши водевили являлись, по мнению Белинского, „водевилями на водевили, а не на жизнь", а их остроумие „выдохшимся на почтовой дороге при пересылке". Но то же отрицание принимало общий характер, когда водевилями начинали, что называется, душить публику, когда без „шутки à propos" или „небылицы в лицах" не обходился даже бенефис трагического актера, а в рядовой спектакль шло по три и по четыре водевиля. Но то же охлаждение стала вызывать и мелодрама. Сетования на ее засилье и вздохи об оригинальных русских пьесах сделались всеобщими. По справедливому замечанию одного из историков театра, „об этом твердили все, на этом сходились литературные и журнальные враги, люди различных общественных воззрений и противоположных взглядов на цели искусства... Жужжала устами Булгарина и его сотрудников „Северная Пчела", писала „Литературная газета", утверждали „Литературные прибавления к „Русскому Инвалиду", настаивали сами переделыватели и переводчики иностранных нелепостей".

Этой жаждой обновления театра многое конечно объясняется и в успехе первых чтений Островского, когда за незначительный отрывок, всего за несколько сцен, на него возлагались самые великие надежды.

Хотели нового подхода к действительности и, уловив эту черту, заранее предполагали в авторе все остальные достоинства драматурга.

И конечно это движение было широко. Печать никогда не выдумывает новых эстетических законов; в самых, казалось бы, отвлеченных теориях она неизменно отражает те требования, которые родились в обществе и являются результатом последних социальных перегруппировок. Так было и тут. Состав зрительного зала глубоко изменился за время тридцатых и сороковых годов. Все более окрепавшая буржуазия, те самые „бороды" и молодцы, которых стал выводить Островский, давно уже были завсегдатаями в театре и хотели видеть изображение своей жизни на сцене.

Все складывалось так, чтобы автор мог „ударить по сердцам с неведомою силой".

VI.

ПЕРВЫЕ УСПЕХИ НА СЦЕНЕ. — ЕДИНОДУШИЕ ОТЗЫВОВ ПЕЧАТИ. — ДРУЗЬЯ И ВРАГИ.

Театр Островского! С каким восхищением говорят нам свидетели первых триумфов автора о тех вечерах, когда все на сцене сливалось в желании доставить успех молодому драматургу! Отзывы о Садовском, Васильеве, Косицкой — это не собрание рецензий, а книга преданий, которые диктовал восторг с единой целью — вызывать благоговение.

И все же мы должны не без осторожности касаться запыленных страниц. Если наш взгляд будет более

внимателен, нам придется кое-что переоценить и в тогдашних восторгах и в тогдашних порицаньях, всегда таких беспощадных в эпоху первых шагов новой школы. И прежде всего—был ли тут новый стиль? Для ответа на этот вопрос есть очень характерный показатель, — очарованье спектаклем не только в целом, но и в каждой его частности. Мы помним, как в пору первых успехов театра настроений вдруг показалось, что одинаково прекрасна вся картина, ибо пришло что-то новое, и его пленительные краски сравняли с главным каждую мелочь. Было ли это и при первых постановках Островского? Таилось ли в самых приемах литературной зарисовки автора то, что неизбежно требовало изменения в стиле игры? Повидимому это было так. Какое-то новое начало вдруг заявило о себе, и очарованному зрителю хотелось говорить о нем и только о нем. В этом отношении чрезвычайно характерен отзыв Т. И. Филиппова о первом московском спектакле — постановке „Не в свои сани не садись“ 14 января 1853 года. Он подчеркивает знаменательный факт, что зрители „не вызывали артистов порознь, но постоянно и единодушно кричали: всех! всех! „И он понимает это: о себе он также вынужден сказать: „даже теперь, по прошествии нескольких недель, мы затруднились бы дать подробный отчет об игре артистов: так все наши впечатления слились в одно чувство довольства и наслаждения“. А затем критик — не всего ли это характерней! — переходит к похвалам „образцовой постановки пьесы“.

Но любопытно, что та же картина повторилась и при первой постановке пьесы в Петербурге. Рецензент „Северной Пчелы“ подчеркивал, что публика „вызывала всех исполнителей, хотя из первых артистов участвовал только Мартынов“.

„С появлением на сцене комедии Островского „Не в свои сани не садись“ на Московской сцене начинается новая эра“, говорит Горбунов. С этим нельзя не согласиться: новая эра начинается именно так. Ее создают не только увлекательные образы, но новая композиция, настраивающая на непривычный лад всех участников спектакля. И если несравнима была речь купца Русакова с разудалыми пересмешками водевильных купчиков, несравнимы были и приемы игры и режиссуры в пьесах нового драматурга. Его первый спектакль рассматривался, как заря сценического реализма, и теми, кто мог значительно позднее вспомнить и окинуть взглядом историческое значение этого вечера. „Когда впервые появилась на сцене комедия „Не в свои сани не садись“ — публика была не только поражена, она была ошеломлена этою простотою, этою фотографическою типичностью изображения. Появление Островского составило эпоху, эпоху реализма на сцене. В пьесе „Не в свои сани не садись“ впервые появилась героиня на сцене в ситцевом платье и гладкой прическе: до тех пор кисея, шелк и французская прическа были обязательными принадлежностями главных ролей“, находим мы в театральных воспоминаниях Г. Н. А к этому еще черта в духе театра настроений: „свиставший за кулисами соловьем так исполнил свои трели и вариации, что не всякий и заправский соловей так споет“.

Это было нечто новое. Не только не старая мишура, но и не то прекрасное в старом, что всего легче олицетворяется с представлением о Гоголе.

В широком смысле мы и тут и там имеем дело с реальной школой. Но образы Гоголя неизмеримо обобщеннее образов Островского. Писатель, как и авторы комедий характеров, охватывал новый дух явлений жизни и выявлял его, не гонясь за тщательной

отделкой деталей. Вот почему его фигуры могли вырастать в своем обобщении до символов, тогда как никому не придет на ум так же обобщать образы Островского. И потому же, с другой стороны, Гоголь сам был готов порой сознаться в недостаточно кропотливой обрисовке деталей. Он готов признать, что и взятки-то берут совсем не так, как это проделывается в „Ревизоре". Но, читая комедию Островского, мы неотступно полны уверенности, что ложное банкротство проделывается именно так. Постижение характера действующего лица — вот что увлекало в тридцатые годы, теперь же, вслед за автором, заносящим каждую любопытную деталь в записную книжку, появляется и тип актера-наблюдателя, который все время ловит отдельные штрихи. Теперь можно увлечь и ловко схваченным отдельным приемом, — как выхваченное из жизни, это узнают все близкие к тому же быту. И действительно, о таких подвигах наблюдательности появляется целый ряд анекдотов. Бородатый купчина в испуге озирается из своей ложи, видя, как на сцене появляется его двойник; трактирные половые не хотят брать с актера за чай, поражаясь его мастерством чисто похозяйски приказывать: кипяточку! Один перед другим начинают щеголять исполнители мастерством тряхнуть кудрями, оправить поддевку, как бы небрежно бросить то словцо, в котором выражается самая суть дела. Автор все перенес в театр из жизни, все — вплоть до русской песни, которой так увлекались в кружке „Москвитянина". Ее пел любимой девушке Ваня Бородкин, и песня эта отзывалась во всех сердцах и сладостным и тоскливым чувством.

Очарование было общее.

„Знакомы ли вы с ощущением больного, вышедшего на улицу после нескольких месяцев отшельнической

жизни в душной комнате? Если вы знакомы с этими ощущениями, то поймете чувство фельетониста, которому, после сотни фельетонов о бесчисленном количестве посредственных или плохих пьес, пришлось наконец писать о комедии, далеко выходящей из этого ряда, о пьесе, трепещущей жизнью и современностью, затрогивающей одну из нетронутых театром сторон нашей жизни, живо, верно и ярко выставляющей целое сословие людей, которых показывали нам до сих пор на сцене какими-то мелкими и карикатурно-смешными", писали не друзья, не Филиппов или Горбунов, а рецензент „С.-Петербургских Ведомостей", далекий от московских кружковых настроений.

Но все-таки попробуем выделить из общей картины отдельное.

Московская труппа сразу показала Островскому, на какую поддержку он может рассчитывать в дальнейшем. В Садовском, игравшем Русакова, драматург давно видел родственную художественную душу. Еще на чтениях пьесы в очередь с автором артист доказал, что он уловил стихию нового быта — и он блеснул на спектакле и сочною купеческою речью, и манерами, и общим глубоко-жизненным тоном. Артист сердечности и яркого темперамента, он и тут производил наиболее сильное впечатление в той сцене, когда Русаков приходит в опустелый дом после тщетных поисков дочери.

Но в тот же вечер постановки „Не в свои сани не садись" можно было сделать и другое открытие.

Для театра Островского нужна была героиня с хорошей народной речью и манерами, ничуть не напоминающими жеманных инженю. Такая артистка нашлась в лице Никулиной-Косицкой. Уроженка Поволожья, начавшая свою карьеру в крепостном театре, это была девушка из народа, способная духовно слиться с тем

миром, который рисовал автор. Его репертуар оживил ее. Она подошла к своей задаче с глубоким увлечением и уже в образе Дуни обнаружила верность рисунку новой бытовой драмы.

Приятной неожиданностью был успех Сергея Васильева в роли Бородкина. Доселе водевильный простак, он показал, что в его лице найдут прекрасного изобразителя молодые герои Островского.

Но если Садовского вдохновляло единомыслие с автором, а за Никулину-Косицкую и Васильева были молодость и непосредственное чувство новых типов, были и те, кто пришел к Островскому верным другом целиком от старого театра.

Тот театр требовал от артиста более широкого рисунка. Но и тогда конечно любители подмечать характерное находили возможность упражнять этот дар. Среди таких мастеров выхватить явление жизни и целиком перенести на сцену все его мелочи и детали особенно выделялся Степанов. Бессловесная роль князя Тугоуховского в „Горе от ума" дала ему повод скопировать одного из московских аристократов, и притом так удачно, что ради одной этой роли его вызывали из Москвы в Петербург. Нечего и говорить, что артист оживился при появлении Островского. Играя содержателя чайной Маломальского, он напрег все свое мастерство и, по отзыву Т. Филиппова, был так типичен, что „без всякого сомненья одной своей костюмировкой вызвал бы громкие рукоплескания, если бы даже не сказал ни слова". Но дело этим не ограничилось; были поразительны „его улыбка, мины, скороговорка".

Если к этому добавить превосходную, „словно созданную" для роли Арины Федотовны характерную актрису Акимову, то и при несколько бледном Вихореве-Шумском спектакль должен был сойти прекрасно. Вызовы

автора были подхвачены всем театром, и тогда „под бурю аплодисментов, без апломба, застенчивый, как девушка, в директорской ложе показался автор и низко поклонился приветствовавшей его публике".

В Петербурге при общем интересе к новому произведению и несомненном старании артистов Александринского театра уловить новые типы, дело все же обстояло значительно хуже. Из участников первой постановки „Не в свои сани не садись" выдержали дальнейшее испытание в Островском лишь Мартынов и Громова. Все остальные — Григорьев 2, Читау, Бурдин не слились целиком с миром автора. И это отчасти понятно. В северной столице не было такого широкого поля для наблюдений над людьми старого уклада, как в Москве. Город чиновников, военных, иностранцев, Петербург заставлял и „русаков" из купечества несколько менять свой облик. Пьеса и здесь имела успех, но это было далеко не то, что московский триумф.

Но возвратимся снова к общей картине.

Как бы мы ни пленялись рассказом о старых постановках и как бы ни увлекала нас легенда о тех, кто подлинно заслужил титул сподвижников драматурга, мы должны принимать во внимание дух давно минувшей эпохи. От уз своего времени не спастись никому. Ведь все-таки все они, даже самые передовые критики и судьи, пришли на комедию после долгих и долгих впечатлений иного рода. Они отрицали переигрывание и мелодраму, но было ли их понятие о реализме тем, какое установилось теперь? Когда нам скажут, что в театре „замелькали платки" при умилительном пеньи Бородкина, допустим ли мы, что и нас мог бы так же тронуть чувствительный романс? А слова петербургского отчета: „Мы готовы были зарыдать в ту минуту, когда дочь явилась к отцу и, стоя на коленях, кричала ему зады-

хающимся голосом: тятенька!"—разве они говорят о полном чувстве меры? Но зрители рыдали, „весь театр плакал" —и рецензент еще раз подчеркивает: „вот что значит простота и естественность!"

И все-таки, хотя предания прошлого изживались не сразу — „правда шла"! Более близкое подражание жизни, герои, взятые из обыденной среды, натуральная речь — все заявляло о новых началах искусства. Если же тогда неизмеримо сильней чувствовали, это понятно. Для нас пьесы драматурга — явление историческое, но для современников в них была злоба дня, ответ на самые мучительные запросы. И с каким волнением входили они в театр, когда на афише появилось название новой комедии автора „Бедность не порок"! 25 января 1854 года тоже один из самых славных дней в истории московского театра.

Кто-то должен был с гордо поднятой головой пройти через сцену и властно потребовать: шире дорогу! Но это был уже не кукольниковский патриот своего отечества или сияющий добродетелями герой мелодрамы, это был иззябший, голодный, спившийся купеческий сынъ, человек павший, но в самом падении сохранивший чистоту души. Надо было „сразу указать драматическую высоту этой роли". Кто же мог это сделать, как не яркий темпераментом и изощренный в наблюдательности Пров Садовский? И он победил!

Редко когда чье бы то ни было исполнение вызывало такие единодушные восторги. Все рецензии, все отзывы, сохранившиеся в мемуарах, единодушно говорят об исключительном совершенстве игры артиста. В полной гармонии с пониманием Любима Торцова, как „жертвы мочаловского влияния", Садовский принимал напускной трагический тон. С удивительным разнообразием интонаций, подчеркивая шутовские рифмованные

прибаутки, передавал он рассказ первой сцены с Митей, который никогда не казался скучным. При этом поза и жесты иззябшего, настрадавшегося человека усиливали драматизм положения, и Любим Торцов казался столько же смешным, как и жалким. Появление его в последнем акте оставляло неизгладимое впечатление. Сознанием громадной нравственной силы были проникнуты его упреки Коршунову, и превращение шута в человека было необычайно ярко. „Когда дошло до объяснения между братьями, и Любим Торцов, став на колени перед братом Гордеем, произнес: „человек ты или зверь? Пожалей ты и Любима Торцова!..." у меня, что называется захолонуло на сердце. Я не помню подобного впечатления в театре. Ни Рашель, ни Росси, ни Сальвини, никто из первых актеров Европы не потрясал моей души до такой степени", вспоминал один из театралов.

Высоте исполнения центральной роли соответствовала и общая картина постановки. Аполлон Григорьев с восторгом говорил о том, что Гуслина играл даровитый певец Климовский, Анну Ивановну Никулина-Косицкая, создавшая из нее лицо дивно поэтическое, а Разлюляева „незабвенный великий комик Сергей Васильев". „И что за красота, соединенная с юмором, была в пляске Разлюляева с Анной Ивановной!.. Все второстепенное было изумительно хорошо, от Егорушки до вожака медведя и песенника. Какие старухи там были и как вся сцена пирушки шла там полно и жизненно!" Критику вспоминались „старушки, как глиняные кошечки кивающие под песню головами", коротенькие речи купеческих дочек, прощанье нараспев: „Пора! пора! ночи темные, собаки по переулкам лихие... Ох, лихи, лихи!"

Неизмеримо бледнее прошла пьеса в Петербурге. Исполнитель главной роли Самойлов произвел впе-

чатление на первом спектакле, но когда на подмостках Александринского театра выступил приехавший на гастроли Садовский, всем стало ясно, что Любим Торцов Самойлова более походил на мелодраматического нищего, чем на московского купца. Вполне достойного исполнителя роли Любима Торцова Александринский театр нашел лишь в лице Павла Васильева, сумевшего передать эту и добрую и необузданно-страстную натуру.

Неудача премьера петербургской труппы Самойлова очень характерна для определения того нового искусства, которое нес театр Островского. Самойлов был величайшим виртуозом внешней отделки. Сколько поразительных описаний гримов, сколько восторгов его даром менять голос, походку, порой даже самую фигуру находим мы в рецензиях. Выходя в той или иной роли, артист нередко заставлял весь театр замереть от восторга. Зрители бывали очарованы верностью типов, являвшихся результатом зарисовок прекрасно владевшего кистью артиста. Но к передаче Островского не подошло это искусство, ибо за даром улавливать внешнехарактерное не таился дар внутреннего постижения образов.

И как характерно в то же время, что драматурга приводил в восторг Мартынов. Талант тонкий и изящный, он и потом поражал не столько новизной бытовых приемов, как способностью вдумчиво освещать роль, углублять и обволакивать поэзией каждый образ. Но это и пленяло Островского.

Победное и в Петербурге шествие нового театра могло казаться здесь не таким шумным и потому, что слова автора падали не на столь благодарную почву. В Москве все было живей, непосредственней, ближе к общему пониманию. Там не только Большов или Маломальский, Любим Торцов был вполне реальной фигурой. А. Д.

Галахов рассказывает, как спившиеся с кругу купцы появлялись в гостином дворе и тут „проказили и юродствовали на потеху сидельцев и проходящих". Трагический стих из озеровского „Эдипа" сменялся у них двустишьем, и все это при подобающих коленцах и вывертах. Мудрено ли, что были зрители, которые трепетали за Любима Торцова, как за свой возможный прообраз.

— Верите, Пров Михайлович, я плакал,— сознавался один из них Садовскому после „Бедность не порок".— Ей-богу плакал! Как подумал я, что со всяким купцом это может случиться... страсть! Мало ли у нас, по городу, их таких ходит. Ну, подашь ему, а чтобы это жалеть... „А вас я пожалел, именно говорю, пожалел. Думаю: Господи, сам я этому подвержен был, ну вдруг! Верьте богу, страшно стало! Дом у меня теперь пустой: один в нем существую, как перст. И чувствуется мне, что я уж и на паперти стою и руку протягиваю... Спасибо, голубчик! Многие, которые из наших, может, очувствуются. Я теперь, брат, ничего не пью, будет! Все выпил, что мне положено!.. Думаю так: богадельню открыть... Которые теперича старички,—в Москве много их!—пущай греются. Вот именно мне эти ваши слова: „Как я жил, какие я дела выделывал"... Ну, честное мое слово, слезы у меня пошли".

Как трогательны эти восторги нового зрителя, увидевшего наконец не далеких виконтов и маркизов, а свою собственную жизнь с ее заботами и интересами. Но все же торжество давалось Островскому не сразу. Как всякое новшество, его искусство ломало слишком многое в привычках и воззрениях старых театралов. И это вызывало протест.

Попробуем разобраться в нем, оставаясь в границах полного беспристрастия.

Если мы установим, что реализм Островского не исчерпывался целиком приемами Гоголя, а таил и свои приемы подхода к жизни, нам станет понятно, что восторженный поклонник творца „Ревизора“ мог и не быть поклонником автора „Свои люди — сочтемся“. Гоголь — величайший знаток сцены; его „Ревизор“ по плану — комедия, не имеющая равной во всей мировой литературе. В этой пьесе все исходит из одного узла, все порыв, движение, стремительность. Роль Городничего полна переходов из тона в тон; озабоченный с сослуживцами, грозный с купцами и подчиненными, трепещущий перед Хлестаковым, заискивающий Осипа, сияющий от восторга и затем обреченный на глубочайшее разочарованье, провинциальный служака требует для своего воплощения неисчерпаемого мастерства. Но разве таков Большов или тот же Любим Торцов, который в длиннейшем рассказе сам повествует о себе самом? Островского будут хвалить за язык, за новые типы, но как трудно будет одобрять его композицию, подходя к ее оценке с меркой понятий о быстром действии и непрерывно развивающейся интриге! Хорошо справляясь порой с этой задачей, автор в массе других случаев заслужит упреки и только упреки. Он лиричен, он больше рассказчик, чем драматург, будет говорить о нем критика. Но разве не мог почувствовать это Щепкин, который жил в атмосфере гоголевских идей, который так мастерски играл и переводную комедию и водевиль, заслуживавшие упреков с какой угодно стороны, но не со стороны действия? Репертуар Островского не будил его актерского инстинкта.

А к этому прибавлялась и другая черта.

При каждом успехе реализма невольно кажется, что с жизни совлекаются ее поэтичные краски,—все становится как будто серей, обыденнее, ближе к скучной

повседневности. И Щепкин испытал это. Ходатай за униженных и обездоленных, певец мозолистых рук в „Жакартовом станке", он почувствовал „грязь" в обрисовке Любима Торцова. И это не минутное чувство, — грязь он усмотрит в самом совершенном произведении драматурга и отвернется от той пьесы, которую единодушно признают величайшим достижением нашего автора.

Неужели все это не позволяет говорить о разладе глубоком и горестном для самого артиста? Неужели непременно нужно, как это делает И. Иванов, упрекать маститого художника сцены в „чисто-профессиональной ревности к громким успехам Садовского"? Нет, мелкого чувства могло и не быть.

За кулисами у Щепкина находились друзья. Самарин и Шумский, не бытовики по складу дарования, не угадывали еще, что драматург даст им обильный материал для изображения интеллигентных типов и характерных ролей, и тоже будировали.

— Бедность не порок, да и пьянство не добродетель, — иронизировал Щепкин.

— Вывести на сцену актера в поддевке, да в смазных сапогах — не значит сказать новое слово, — вторил ему Шумский.

Шумский впоследствии примирился, но Щепкин примириться не мог. Он сыграл Любима Торцова в Нижнем на ярмарке, а в другой раз, полный неизменной ласки, нашел приветливые слова для драматурга, но все это были порывы, а не законченный переход на сторону новых мнений. Споры об Островском доводили его до слез, а случайные роли в его пьесах не вплели в его венец новых лавров. Наоборот, когда он появлялся в этих ролях, сразу выступал разлад между игрой в них и всей старой работой. Один из рецензентов по этому поводу говорил: „Роль купца не для Щепкина. Ни в шел-

ковых чулках ни в мундире городничего Щепкин не в костюме; в бороде и русском долгополом сюртуке Щепкин — ряженый".

Это был разлад, и столько же из уважения к великому артисту, как и из желания уяснить истинную роль великого драматурга признаем расхождение их взглядов. В реализме Островского было то, что отталкивало эстетов старой школы слишком резким приближением к жизни. И Щепкин был в этом случае не одинок. Когда все восхищались игрою Садовского, князь Вяземский заносил в свой дневник об артисте и комедии „Бедность не порок": „Успех этой комедии и восторг публики доказывают совершенное падение искусства и вкуса. Садовский хорошо, то-есть верно, играл, но что он представлял? Купца, который промотался и спился, но остался добрым человеком. Что тут за характер? Где творчество и художественность автора? Все сцены сшиты на живую нитку, сшиты лоскутья. Единства, полноты, развития нет".

В числе возмущавшихся был и поборник античного искусства, неизменно изящный в своих произведениях поэт Щербина. В обществе ходило его стихотворение „Перед бюстом автора гостинодворских комедий". Первые два четверостишия гласили:

Трибун невежества и пьянства адвокат!
Самодовольствием черты твои сияют,
Когда заплывшие на нас они глядят,
Приказного в себе изображают.
Пропоица Торцов — твой жалкий идеал,
Клевещешь спроста ты на русскую природу
И „слово новое" со сцены ты сказал
Медведем и козой российскому народу.

Эти настроения отражались порой и в публике, лишь постепенно привыкавшей к приемам Островского. По поводу постановки в 1855 году в Петербурге драмы

„Не так живи, как хочется“ известный театрал Вольф сообщает в своей „хронике“, что пьеса, „несмотря на многие патетические сцены, поразила тогда публику своим реализмом. Драма в кабаке и пьяная героиня показались многим профанациею искусства. Через несколько же лет пьеса произвела совсем другое впечатление. В 1855 году она выдержала только три представления“.

Если бы неприятие театра Островского было явлением личным и частным, мы не имели бы аналогии между картиной протестов против автора на обеих столичных сценах. Но если в Москве управляющий театрами Верстовский, человек так или иначе преданный искусству и понимавший в нем толк, с пренебрежением говорил, что сцена провоняла от полушубков Островского, подобные же речи слышались и от начальственных лиц в Петербурге. Если в Малом театре будировал Щепкин и другие, было довольно будирующих и в Петербурге, и московским насмешкам в духе тех, что „надеть на актера поддевку да смазные сапоги еще не значит сказать новое слово“, соответствовали шутки о том, что поклонникам натурализма всего лучше перенести действие пьесы в торговые бани: и костюмов актерам не надо и обстановка дешевая — шайки да веники. Так острил Петр Каратыгин, и маститый ветеран сцены И. Сосницкий вторил ему, негодуя на то, что в репертуаре господствуют очищенная и тулупчики. Это уже не единичное, это общее недоброжелательство, среди которого драматургу надо было вести свой новый, более близкий к жизни реалистический театр. И он шел, верный тому знамени, которое развернул в самом начале, шел, радуясь каждому проблеску сочувствия тех, с кем ему приходилось совместно работать. Но если они были в Москве, их было так мало в Петербурге. Здесь вполне

понимали его только Мартынов и Линская. Последняя как бы специально подготовлена была для его репертуара. Артистка весьма даровитая, она одно время бросила сцену, выйдя замуж за известного богача Громова. После четырех лет жизни в старинной купеческой семье она снова вернулась на подмостки, до тонкости зная выводимый в пьесах Островского быт. Но этой парой, Мартыновым и Линской, а затем еще Горбуновым и Левкеевой и ограничивалось дело; все остальные либо открыто становились в оппозицию, либо совершенно не понимали автора, подходя к его репертуару с привычной меркой эффектности роли, хватая эти роли без всякого соображения, подходят ли они к их дарованию, или попросту, удастся ли справиться с ними. Впоследствии Островский сам говорил, что общее недоброжелательство заставило его принять услуги Бурдина и заплатить за эти услуги самой искренней дружбой. Но Бурдин-артист, Бурдин-исполнитель лучших ролей в его пьесах — это было совсем не находкой для драматурга.

Были тернии и другого рода. Кто бы мог думать, что в это время, после ряда успехов в литературе и на сцене, драматургу придется защищаться от упреков в плагиате. А между тем не обошлось и без этого.

Поводом послужило то, что под первым отрывком комедии „Свои люди — сочтемся", напечатанном в „Городском Листке", стояли не только инициалы Островского — А. О., но и инициалы Д. Г., артиста Горева, хотевшего было с ним сотрудничать, но ограничившегося подбором двух-трех метких фраз да перепиской под диктовку начального наброска двух явлений. Сам Горев скрылся после того из Москвы, пьеса три года писалась без него, но клеветникам было достаточно и такого повода, чтобы пустить порочащие писателя слухи. При

отсутствии какой-либо жалобы со стороны самого Горева, Островскому было тем легче опровергнуть клевету, но все же вся эта история, сопровождавшаяся целым рядом анонимных газетных вылазок, оставила в нем крайне досадное чувство. Тернии были, но писатель шел и шел вперед, веря в свое дело.

Поставленная между двумя „купеческими" пьесами комедия „Бедная невеста" не увлекла своей формой. Ее действие слишком разбросанно, и зритель не переходил с напряженным вниманием от акта к акту. Но новый быт, новые краски проявились и здесь. И самая главная победа принадлежала, конечно, Садовскому, изощрившему всю наблюдательность, чтобы перенести на сцену фигуру Беневоленского. „Садовский,—находим мы у одного из театралов,—создал не одно только внешнее обличие этого типа, нет, он открыл зрителю самую душу подобного рода людей. Перед нами стоял человек, которого мы где-то видали, тогда ли, когда совершали купчую в какой-то гражданской палате, или давали ему взятку, когда имели к нему дело в каком-то суде, мы не знали, не помнили, какую именно фамилию носил тогда этот человек, явившийся нам теперь под фамилией Беневоленского, но он был знаком нам. Мы понимали, что подобный Беневоленский должен именно и ходить так, и садиться так с прискочкой на диван, и произносить так же на французский манер слово „влюблен" с окончанием в нос последнего слога". Но прекрасен был и петербургский исполнитель Мартынов, игра которого была и „замечательно-рельефна" и художественна. Можно было бы много и много говорить и о других исполнителях, как, например, Васильевой—Марье Андреевне, Акимовой-Хорьковой, Шумском, нашедшем материал для характерной игры в роли старичка Беневоленского. Этим друзьям и примиряющимся врагам

московской сцены кое-что мог противопоставить и Александринский театр. Если Читау снова переиграла, и ей, при общей похвале ее исполнения, советовали все же беречь силы в сцене истерики, Линская выполнила свою задачу в совершенстве. В ее изображении старуха Хорькова предстала во весь рост, и вскоре один из театральных критиков отметил это слияние художницы сцены с автором: „Кто не согласится, что великий, разнородный талант неутомимой и искренно любящей сценическое искусство артистки Линской нашел себе богатый рудник в типических созданиях Островского: произведения его дали, так сказать, самую обильную, животворную пищу богатому комизму Линской, который не мог бы так расшириться и раздвинуться без помощи Островского; можно сказать, что талант Линской только и живет, только и дышит родными ему ролями, воспроизведенными силою творчества этого высокого комического писателя".

Но победы над публикой, актерами и критикой не устраняли еще всех препятствий с дороги автора. Глубокий демократ, уловивший прекрасное души простого человека и смело противопоставивший Бородкина Вихореву, он был подозрителен тем, кто судорожно цеплялся за сословные привилегии. Мало хорошего обещала и его общая оценка служителей капитала, беспросветно мрачная в своем социологическом построении не только в „Свои люди—сочтемся", но и в первом, так непосредственно вылившемся, наброске „Картина семейного счастия". И против него шел не враг, а враги—те представители крепостничества и капитала, которые всегда находили пути к тому, чтобы торжествовала их воля.

В этом отношении мы имеем очень типичный факт. Страстный любитель театра, император Николай не мог не заинтересоваться пьесой „Не в свои сани не садись";

он приехал на второе представленье, остался весьма доволен спектаклем и по окончании заявил: „Очень мало пьес, которые бы мне доставляли такое удовольствие, как эта „Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon" — это не пьеса, а нравственный урок. И это не был пустой комплимент: он еще два раза смотрел пьесу, привозя в театр и членов своей семьи. Но что же? историк Островского, приведя это сообщение, сейчас же добавляет: „Благосклонность, повидимому, была вполне внушительная, но она оказала мало влияния на театральную дирекцию и на цензуру".

Против нового драматурга было и учебное начальство. На гимназических спектаклях Островский, как и следовало ожидать, являлся для молодежи самым желанным автором, и Аполлон Григорьев, преподававший в первой московской гимназии, с увлечением пропагандировал пьесы своего друга. Но это было тоже подведено под акт неблагонадежности, и на прощальном вечере, данном гимназиями попечителю Назимову, он получил выговор за то, что поставил комедию „Не в свои сани не садись".

VII.

УХОД ИЗ „МОСКВИТЯНИНА". — ОСТРОВСКИЙ В ПЕТЕРБУРГЕ. — ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ КРУГИ.

Мы видели, как все утрачивало свою резкость, касаясь Островского. Не придется говорить как о тягостной драме и о его переходах из одного литературного лагеря в другой, хотя бы это и не обошлось без неприятностей.

Среди многих недостатков, которыми отличался редактор „Москвитянина“ М. П. Погодин, особенно неоспоримым являлась его скупость. Заплатить гроши, гроши даже по сравнению с ничтожными гонорарами того времени, было для него высшим удовольствием. Но это конечно не способствовало тому, чтобы в его журнал устремлялись лучшие литературные силы. Наоборот, после нескончаемых препирательств за каждый рубль от него бежали в другие издания, где плата позволяла хоть кое-как перебиваться. Погодинскую систему все выжимать из сотрудников пришлось испытать на себе и Островскому.

Объединяя обильные данныя об этой стороне деятельности историка, с комфортом проживавшего на Девичьем поле, где в собственном доме у него хранилось знаменитое собрание старинных книг и актов, известное под названием „древлехранилища“, И. Иванов говорит: „Крайне скупой вообще в издательских расчетах, он не сделает исключения и для своего главного сотрудника. За комедию „Свои люди—сочтемся“ он заплатил такой гонорар, что Островский впоследствии даже стыдился и говорить о нем. Плата пятнадцать рублей за печатный лист считалась у Погодина пределом вожделений его сотрудников, — притом еще семейных, с холостых делалась скидка, и они должны были довольствоваться половиной высшего вознаграждения. Но выдача даже и этих скромных сумм производилась туго, сопровождалась редакторскими проповедями насчет расточительности и бережливости“. Другие дополняют это сведением, что гонорар опускался до шести рублей, но и их нужно было „не получать, а буквально вырывать из алчных рук Погодина“.

Островскому тем более приходилось испытывать тяжесть редакторского скопидомства, что он взял на себя

постоянную работу в журнале — чтение статей и корректуру. Но это было далеко не выгодное дело. Отец его, имевший дом в Замоскворечьи, приобрел к тому времени и дом близ церкви св. Николая, что в Воробине. Здесь жил молодой Островский, и отсюда он и „ломал концы" по шесть верст на Девичье поле. Но оплата труда была так ничтожна, что он вечно жаловался на безденежье.

Все это мало располагало отдавать пьесы Погодину. Напечатав у него „Свои люди — сочтемся", „Утро молодого человека" и „Не в свои сани не садись", Островский стал подумывать о том, чтобы устраиваться с печатанием как-нибудь иначе. Еще перед тем он изменил редакции, передав пьесу „Неожиданный случай" сыну артиста Щепкина Н. М. Щепкину для сборника „Комета", пьесу же „Бедность не порок" он после бесплодных переговоров с Погодиным решил выпустить отдельным изданием. Она и вышла в 1854 году отдельной книжкой с посвящением знаменитому исполнителю роли Любима Торцова Прову Садовскому. Не считать это изменой по отношению к „Москвитянину" можно было тем более, что и другой сотрудник журнала — Писемский отдал в „Отечественные Записки" драматический очерк „Ветеран и новобранец". Но это приводило в отчаяние Аполлона Григорьева, с ужасом видевшего, как распадается кружок молодой редакции. Отношения же с Островским стали окончательно колебаться, когда тот написал драму „Не так живи, как хочется". Неизменно радевшие за „Современник" Григорович и Тургенев склоняли его отдать пьесу в петербургский журнал. Прослышав об этом, Аполлон Григорьев писал Погодину, что драма Островского во что бы то ни стало должна появиться в „Москвитянине". „Бога ради, сообразите это дело. Довольно уже и того, что „Бед-

ность не порок" вышла отдельно, довольно того, что мы, кажется, потеряем окончательно Писемского, что Потехина туда переманивают. Кто же у нас останется?" Напоминая о том, что Островский, видимо и сам не желавший порывать с „Москвитянином", просил всего лишь триста серебром, Аполлон Григорьев говорил: „Неужели вы сомневаетесь, что Краевский даст тысячу серебром и даже больше?" Виднейшего сотрудника могли переманить таким образом и в „Отечественные Записки", и Погодин сдался: соглашение было достигнуто, и драма „Не так живи, как хочется" появилась в „Москвитянине".

Как бы то ни было, отношения с „Москвитянином" были поколеблены. Кружок, имевший и другие поводы для недовольства неустойчивым, все время желавшим подсунуть старую программу, Погодиным распадался главным образом от его скупости. Островский считал себя свободным от обязательств перед товарищами. И его путь тем более тяготел к западническим журналам, что с этой группой он давно установил добрые отношения.

Посмотрим на Островского в Петербурге.

Он приезжал сюда „проводить пьесы" на сцену Александринского театра и был не одинок при этом хлопотливом деле.

В числе питомцев Московской гимназии был воспитанник Бурдин, знакомый ему еще в юношеские годы как одноклассник его брата Михаила. Бурдин посвятил себя сцене, и к пятидесятым годам был уже довольно видным артистом Александринского театра. К Островскому он сразу почувствовал расположение и вскоре сумел сделаться необходимым для него человеком. Он брался за все—и провести пьесу в цензуре, и ускорить ее рассмотрение в литературно-театральном комитете,

и заявиться к издателю. Все выполнялось им самоотверженно, но... едва ли бескорыстно. При тогдашней системе бенефисов, служивших ежегодной наградой каждому мало-мальски видному артисту, новые пьесы распределялись между бенефициантами. Но тут Бурдин не плошал и каждый раз заполучал для своих артистических именин пьесу Островского. В пьесах этих он неизменно выбирал самые видные роли и почти так же неизменно терпел в них фиаско. Это чувствовали все, но на первых порах мало чувствовал сам автор. Смутно вспоминаемый однокашник вскоре превратился для него из Федора Алексеевича в „друга Федошу", которому он доверял безусловно. А друг Федоша, обладая хорошими личными средствами, устраивал роскошные обеды в честь дорогого москвича.

Но ему приходилось бывать не у одного Бурдина. При каждом приезде в Петербург он получал приглашение посетить литературный салон Панаева, умевшего показать всех знаменитостей на литературных вечерах „Современника". Чрез эти вечера Островский шел к знакомству со всем писательским миром. На „ты" с Толстым, мило пикирующийся с порывистым Тургеневым, приятель с Григоровичем, симпатичный Достоевскому при их более поздней встрече, драматург и здесь имел друзей, но не знал врагов. Но все же... не будем его идеализировать.

Критика с первых шагов писателя отмечала в его героях новую, незатрагивавшуюся до тех пор черту — их наивность. Они высказываются до конца, обнажая те тайники души, которых другие ни за что не решаются вскрывать. Но сколько раз придется убеждаться, что это свойство присуще и их автору. И иногда он способен был заявить открыто о таких чувствах, с которыми не все и не сразу способны примириться. Нака-

нуне Крымской кампании он приехал в Петербург хлопотать о постановке своей пьесы. На обеде у Панаева все волновались политическими слухами, и только он сохранял полнейшее спокойствие; когда же кто-то не выдержал и вслух удивился такой невозмутимости, Островский откровенно ответил, что больше всех других событий его интересует, разрешат ли его комедию. Пылкий Тургенев готов был громить потом „гостинодворского Шекспира" за его эгоизм, но Панаев мудро заметил, что Островский повинен лишь в том, что откровеннее других.

Он бесхитростен, и это облегчает и роль его историка. Это единственный писатель, о котором мы сможем узнать все, не в смысле всех событий жизни, а в смысле всего характерного для его личности. Не подозревайте у него глубин падения: если бы у него было что-нибудь кроме тех грешков, о которых знали все, он, по примеру своих героев, первый сознался бы в этом.

Он тем более привлекал, что так же открыто проявлялась у него и любовь; и на тех же панаевских вечерах могли видеть, как способен этот человек проникаться чужими интересами и жить чужим успехом. Когда его приглашали, он неизменно привозил с собой молодого Горбунова. Горбунова просили что-нибудь рассказать, и Островский „любовно улыбался на рассказчика, как любящий отец на своего сына". Потом он сам читал свои пьесы и потом опять сливался с кругом остальных гостей и сидел беспечный и довольный, так поражавший своим спокойствием рядом с желчным и придирчивым Салтыковым.

В это время он произвел хорошее впечатление и на Добролюбова, который до личной встречи составил о нем невыгодное мнение. Вообще репутация Островского

в Петербурге была не из важных, так как сюда проникали слухи о слишком непринужденных собраниях москвитянинцев и их пристрастии к трактирной жизни.

Никитенко также ожидал встретить совсем иного человека в лице молодого драматурга и занес в свой дневник: „Он держит себя скромно, прилично, вовсе не похож на пьяницу, каким его разглашают, и даже очень приятен в обращении".

Впоследствии Островскому не раз приходилось полагаться на мнение своего брата о его пьесах и исполнении их в Петербурге. Кстати будет поэтому упомянуть, что это был человек развитой, с хорошей осведомленностью в вопросах литературы.

Добролюбов встретился с ним в знакомом доме Татариновых и провел целый вечер в спорах об искусстве. Эта беседа доставила ему большое удовольствие, и его впечатление было таково, что „Михаил Островский человек очень не глупый и образованный, понюхавший несколько и германской философии, особливо по части эстетики".

Но если таким образом все слагалось благоприятно в мире литературном, совсем нельзя было сказать того же о мире театральном.

Осенью 1854 года в составе администрации Александринского театра появилось новое лицо — заведующий репертуаром Павел Степанович Федоров.

Федоров начал свою карьеру мелким почтамтским чиновником, заслуги же его перед отечественной литературой ограничивались переводами с французского и переделкой водевилей, из которых многие имели успех. Литературные вкусы его не могли конечно отличаться большой строгостью. Но как искусный дипломат, он прятался за решения ими же вызванного к жизни театрально-литературного комитета. При ловкости Федо-

рова, умевшего на все распространить свое влияние, это учреждение целиком зависело от него.

Литературный комитет собирался у него на квартире и уже оттуда шествовал на заседание в помещении дирекции. Неизменный председатель этого комитета Юркевич, надолго сменивший первого председателя Жихарева, был старым другом Федорова. Он также был причастен к переделкам иностранных пьес, и его легкие вещицы, как и оригинальные изделия члена комитета Манна, беспрепятственно проникали на сцену. Эти лица дополнялись актерами, как, например, Нильским и Сосновским, и за ними, считавшимися с Федоровым, как со своим непосредственным начальником, терялись голоса более солидных литераторов. Но покровительством засевшему в комитете приятельскому кружку не исчерпывалось дело. Федоров был в приятельских отношениях с московскими драматургами Тарновским и Родиславским и всегда с удовольствием заявлял в комитете, что им получена от них новая пьеса.

При таких условиях совершенно не приходится говорить об особом внимании к Островскому. Его произведения могли лишь подчеркнуть убожество стряпни тех, кто призваны были являться его литературными судьями. Они сознавали это, и за мелкими подвохами, как мы увидим это, не замедлило последовать и более открытое проявление с их стороны нерасположения к талантливому драматургу.

Мало сочувствия мог встретить Островский и со стороны режиссера Яблочкина. Это был актер на роли простаков, превращенный волею начальства в режиссеры. Его вступлению в должность предшествовала командировка заграницу, но обозрение западных театров поселило в нем, повидимому, лишь особое пристрастие к оперетке.

Дождавшись утверждения главным режиссером, он сейчас же стал насаждать ее, являясь и переводчиком и исполнителем этого жанра.

Островский видимо мало доверял художественному вкусу и талантам такого режиссера, и в его письмах к Бурдину с первых же постановок его пьес фигурирует извещение из Москвы: „ставить я приеду сам".

Между тем с начальственными лицами приходилось ладить в виду того, что во многих вопросах все зависело от их личной воли. Полною неопределенностью отличалось даже положение об авторском вознаграждении, которое, казалось бы, должно было содержать вполне точные правила. Постановление 1827 года говорило, что пьесы принимаются на сцену императорских театров „по обоюдному соглашению театрального начальства с сочинителями". Между тем, существовало правило и о том, что пьесы, поставленные в бенефис какого-либо артиста, поступают в собственность дирекции и ею не оплачиваются. Но при системе бенефисов почти не было возможности иначе провести пьесу на сцену. И вот Островский не получает ни одной копейки за комедию „Не в свои сани не садись", отданную им Никулиной-Косицкой для бенефиса. Соглашение с дирекцией ему удалось заключить лишь при постановке „Бедность не порок",—тут он стал получать пять процентов с двух третей сбора. Это вознаграждение несоизмеримо низко с тем, что стали уплачивать драматургам позднее, но и вопрос о нем приходилось улаживать, считаясь с тем, как взглянут на дело лица власть имущие.

Приходилось изыскивать пути и к тому, чтобы смягчать грозные запреты цензуры. Тут дело могло обстоять совсем плохо, если бы на выручку не приходил все тот же административный анекдот.

Вот, например, эпизод с „Семейной картиной", так неподражаемо изложенный другом Островского Бурдиным, что нельзя не предоставить слово рассказчику.

Когда он пришел с запиской директора театров Гедеонова к всесильному Дуббельту, между ними произошел следующий разговор:

— Чем могу быть вам полезен, мой любезный друг?— спросил Дуббельт.

— У меня горе, ваше превосходительство: бенефис на носу, а все представленные мною пьесы не одобрены.

— Ай, ай, ай! Как это вы, господа, выбираете такие пьесы, которые мы не можем одобрить... все непременно с тенденциями!

— Никаких тенденций, ваше превосходительство, но цензура так требовательна, что положительно не знаешь, что и выбрать.

— Какую же пьесу вы желаете, чтобы я вам дозволил?

— „Семейную картину" Островского.

— В ней нет ничего политического?

— Решительно ничего; это—небольшая сценка из купеческого быта.

— А против религии?

— Как это можно, ваше превосходительство?

— А против общества?

— Помилуйте,—это просто характерная бытовая картинка.

Дуббельт позвонил. „Позвать ко мне Гедерштерна, и чтобы он принес с собою пьесу „Картина семейного счастья" Островского".

Является высокая, сухая, бесстрастная фигура камергера Гедерштерна с пьесой и толстой книгой.

— Вот господин Бурдин просит разрешить ему для бенефиса неодобренную вами пьесу Островского—так я ее дозволяю.

— Но, ваше превосходительство... — начал было Гедерштерн.

— Дозволяю — слышите!

— Но, ваше превосходительство, в книге экстрактов извольте прочесть...

— А, боже мой! Я сказал, что дозволяю. Подайте пьесу.

Гедерштерн подал пьесу, и Дуббельт сверху написал: „Дозволяется. Генерал-лейтенант Дуббельт", — и не зачеркнул даже написанного прежде: „Запрещается. Генерал-лейтенант Дуббельт".

При таком взгляде на законность, как много могли значить обходные пути. Но Островский не шел по дороге искательства и низкопоклонства. Друг со многими актерами, часто друг и приятель с исполнителями, занимавшими самое скромное положение в театральном мире, он был в холодных отношениях со многими из начальства и в частности с тем же Федоровым, о фактически безграничной власти которого не мог не догадываться.

Но труппу он успел покорить с первых же приездов. Незнакомый до тех пор петербуржцам, он установил здесь не мало сердечных связей. Особенно трогательно отношение его к Мартынову. Замечательный артист, едва ли не высший среди художников русской сцены, Мартынов мало импонировал в жизни. Робкий, плохо образованный и потому терявшийся в разговоре, он для многих был предметом не то сожаления, не то насмешки. Но Островский быстро оценил эту натуру. Боготворя Мартынова, как артиста, он страстно привязался к нему, как к человеку, — и их дружба осталась неизменной до конца.

И все же в Москве все было ближе и роднее. Само театральное начальство было там на большей высоте.

Замечания Верстовского ценились и в драме, а в лице управляющего театрами Львова драматурги нашли человека, отзывчивого на художественные требования. Не боясь упреков в расточительности, он не жалел расходов на декорации и костюмы. Общие симпатии привлекал и режиссер Богданов. Отношение всех их к труппе было менее проникнуто формализмом. Все это помогло Островскому войти в театральный мир желанным сочленом, а для многих артистов сделаться и близким другом. Он был среди них не только в пору зимней работы; весной, когда артистическая семья переселялась в сельцо Останкино, там неизменно появлялся и наш писатель, переходя желанным гостем из дачи в дачу.

VIII.

НОВЫЕ ВЕЯНИЯ И ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЯ. ПЕРВОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ. СТАТЬЯ ДОБРОЛЮБОВА „ТЕМНОЕ ЦАРСТВО“.

Севастопольский разгром всем раскрыл глаза на неприглядную действительность.

Наступали новые времена, кругом все говорило о возрожденьи, все слало проклятие мрачному николаевскому режиму и призывало обновить жизнь. Общий дух увлек и писателя.

В это время Островский написал комедию „В чужом пиру похмелье“, которая по сравнению с драмой „Не так живи, как хочется“ звучит как акт самого пылкого отреченья. Человек старого уклада встречается здесь с человеком образованным, и все симпатии автора на

стороне второго. По верному замечанию Скабичевского, в этой пьесе самодуру из купечества „противопоставляется среда интеллигентного пролетариата, того самого просвещенного разночинства, какое в то время становилось во главе умственного движения". Драматург, если нужна для него номенклатура, был уже в стане западников. Но в том и дело, что Островский не был ни под чьим влиянием. Вслед за указанной пьесой он манифестирует еще более ярко, изобличая в „Доходном месте" неправду старых судов, но характерно для нашего писателя, что он считал себя носителем все тех же убеждений и готов был делиться планами пьесы с друзьями по „Москвитянину". „Драма была для самого поэта горячею и честною исповедью гражданина, у которого много накипело на душе. Поэт сам говорил мне в ту пору, когда драма писалась, говорил с полнейшим искренним увлечением: „там будут наши гражданские слезы", вспоминал потом Аполлон Григорьев.

Это произведение не лишено крупных достоинств. Для драмы характерно то нравственное мерило, которым оценивают свои поступки сами действующие лица. В старинных пьесах злодеи открыто заявляли о том, что их душа полна коварных умыслов, а люди добродетельные не имели на совести ни одного пятна. Как легко было бы жить, если б жизнь была так проста! Но в ней все спутанней, и порочное тем страшнее, что человек находит тысячи лазеек оправдать уклонения с прямого пути. В этом отношении литература всегда шла к большему и большему смягчению красок, но только Островский сказал здесь самое смелое слово. Его Юсов не безжизненная отвлеченность, а сложная, многогранная натура. Строгий к чиновнику, который сорвал с просителя и ровно ничего для него не сделал, он оправдывает взятку, полученную за дело, и смотрит

как на правильно нажитое добро на свой домик и пару лошадок. Он спокоен, он „пляшет, ибо душу имеет чисту", и автор, в том же стремлении к жизненной правде, награждает своего героя и неоспоримо хорошими чертами: стремлением поддержать обиженного судьбой неудачника или простить гордеца, когда тот кается в своих заблужденьях. Осуждение печальных явлений быта ничего не потеряло в своей силе,—наоборот, как бытовое явление, взятка, спокойно взимаемая, еще страшней взятки, почитаемой за грех, но образ чиновника бесконечно выиграл: он правдив до последней черты. Но если Юсовым автор возвестил истину, Жадовым он, говоря строго, от истины уклонился. Как неопытный мечтатель, первый в неравной борьбе со старым миром, пылкий юноша не мог сбиваться на героя. Но в его речах слишком много публицистики, и пьеса, разрешенная к представлению лишь в 1863 году, накануне введения судебных реформ, невольно побуждала исполнителей искажать цельность образа и, в ответ на хлопки зрителей, с горячей страстностью подавать тираду за тирадой.

Сохранились отзывы Писемского и Толстого об этой комедии. Дружеские отношения с Островским не лишили их беспристрастия. В „Доходном месте" Островскому не удались лица важного чиновника Вышневского и его жены, и они искренно указывали на это. „Оба эти лица по драматичности их изложения—совершенные гробы", писал своим характерным языком Писемский. По мнению Толстого, в пьесе, наряду с сильными местами, есть и фальшивые. Впрочем и тот и другой писатель давали произведению высокую оценку. Толстой находил, что, несмотря на отдельные пятнышки, „это огромная вещь по глубине, силе, верности современного значения и по безукоризненному лицу Юсова".

Что касается Жадова, очень ценное сообщение делает лично знавший драматурга Д. Коропчевский. По его догадке, и у автора это лицо едва ли вырисовывалось совершенно определенно и цельно. В беседе с Коропчевским Островский характеризовал своего героя словами: „это — мишура; тряхнули, все и осыпалось". Но совершенно справедливо, что для такого определения Жадов слишком возвышен и глубок.

Все это было служением иным богам, и Островский духовно слился с плеядой тех писателей, которые были далеки от мысли искать живительных начал в давно минувшем. Между тем, как бы по иронии судьбы, печатание той и другой пьесы связано с именами Каткова и Хомякова, именами определенными для нас, но далеко еще не определившимися тогда.

Катков, в котором никто еще не подозревал будущего охранителя устоев, задумал свой журнал „Русский Вестник" — в 1855 году, и в первом списке сотрудников, опубликованном 15-го ноября 1855 года, мы видим более пятидесяти имен. Среди беллетристов, наряду с Гончаровым и Григоровичем, фигурирует и недавний москвитянинец Писемский, но имени Островского в обширном списке нет. „Современник" от души приветствовал появление нового органа печати. „Судя по программе и по именам сотрудников, это будет дельный и прекрасный журнал", писали там. Все это побудило Островского откликнуться на предложение Каткова дать ему пьесу „В чужом пиру похмелье", и комедия появилась в январской книжке журнала за 1856 год.

Ровно через год, в первой книжке также вновь возникшей „Русской Беседы", появилась комедия „Доходное место". Редактор журнала Хомяков, тоже неблагонадежный по спискам николаевской охранки, привлекал тогда симпатии смелостью, с которой попирал казенщину и чопор-

ность старого общества. На вечер к министру народного просвещения Норову он явился в армяке и красной рубашке без галстука. Всем известны были и его мысли о необходимости созвать народное представительство. Мудрено ли, что его имя считалось символом оппозиции, и „Современник" писал: „мы можем ошибаться, но у нас есть твердое убеждение, что „Русской Беседе", так или иначе, суждено играть благородную и благотворную роль в русской литературе".

Но за это время Островским был сделан и шаг в „Современник". Насколько он был желателен для этого журнала, видно из того, что тут удовольствовались перепечаткой его старой пьесы. Тургенев зимой 1856 года заполучил к себе драматурга, и тот, вместе с крупной пьесой, прочел у него на вечере и „Картину семейного счастья". Одноактная пьеска была совсем забыта публикой, так как и „Московский городской листок" еще в конце 1847 года прекратил свое существование. Островский охотно согласился перепечатать свое произведение в крупном журнале.

Аполлон Григорьев готов был смотреть на переход к „тушинцам" как на измену. Но это неверно. Что с точки зрения общественных взглядов тут не было расхождения с москвитянинцами видно хотя бы из того, как единодушно признавали правду западнических объяснений культурной роли драматурга и сам Аполлон Григорьев и Эдельсон. Но то же и во взглядах на жизнь и искусство. Стал ли Островский иначе понимать свое призванье? Согласился ли он с тем, что устремления литературы не пророчески-независимы, а чисто-служебны, и что роль писателя покорно плестись за публицистом, как приглашал к тому Чернышевский? Мы получим далее все доказательства, что такого сдвига в воззрениях драматурга не совершилось.

В „Современнике“ он поместил затем два новых произведения — „Праздничный сон — до обеда“ и „Не сошлись характерами“. И то и другое носит название „картин“. Нам придется вернуться к первой пьесе, которой начинается трилогия о Бальзаминове, но что касается второй, она характерна тем, что носит на себе печать исканий. После десяти лет работы для театра автор напал на сюжет, который, как ему показалось, не мог уложить в драматическую форму, и вот, набросав сцены, он переходит к рассказу и затем снова возвращается к мысли о пьесе и называет свое произведение картинами. Мы не склонны думать, что драматург одержал при этом полную победу над повествователем. Нет, кое-что в рассказе было гораздо тоньше и утратило свой аромат при переработке в диалогическую форму.

Как любопытно была задумана личность главной героини, Серафимы Прежневой! Она так ярко выступает в двух фразах рассказа: „По целым часам она мечтала, немного открыв свой прекрасный ротик, глядя в сад или вечером на далекие звезды, что очень простительно молодой вдове; но если бы вам пришлось подслушать, что невольно бормотали ее коралловые уста, вы услыхали бы очень прозаические речи, вроде следующих: два с полтиной, рубль с четвертью, три аршина с половиною, пять фунтов с осьмушкою. Положительная и очень рассчетливая хозяйка, знающая цену каждой вещи от гусиного потроха до драгоценных камней, она иногда бывала так наивна, что невозможно было не посмеяться, несмотря на уважение к красоте“. Эти черты, если не исказились, то огрубели в пьесе; там Серафима тоже и рассчетлива и наивна, но комизм утратил свою легкость и грациозность. На сцене пьеса имела успех благодаря отделке эпизодических ролей, в чтении она, конечно, теряла очень много.

Островский мог загладить невольный грех перед редакцией, дав ей новое крупное произведение „Воспитанница", но тут у „Современника" появился неожиданный соперник. В литературных кругах Островский встретил особенно трогательное отношение со стороны Писемского. Он радовался первым успехам автора „Банкрота" и потом если не лично, то в письмах говорил о своих впечатлениях от новых пьес драматурга. С тем же участием принимал он и все его огорчения. Запрещение постановки „Доходного места" вывело Писемского из себя. Его злоба по этому поводу на цензуру ярко говорит о том, что огорчения друга он принимал как личное огорченье. Вполне понятно, что, став во главе журнала, он сейчас же вспомнил об Островском. В письме от 6-го октября 1857 года он извещал его: „На этих днях со мной совершился важный казус: я вместе с Дружининым делаюсь редактором „Библиотеки для чтения". Знаю, что многого у меня не достает для сего, начиная с образования до поведения, которое, впрочем, с самой весны до сего времени в возможной исправности". Затем следовала просьба собрать московскую братию участников молодой редакции „Москвитянина". Всем им будет открыт „свободнейший орган для выражения их убеждений".

К новому, 1859 году Островский прислал другу „Воспитанницу", пьесу хотя и не очень сильную для характеристики такого гнусного явления, как крепостное право, но все же довольно ярко рисующую и помещичий произвол, и развратную жизнь старухи-барыни, и ее безвольного, искалеченного „дворянским" воспитанием сына. Автор мог конечно развернуть картину гораздо шире, но что было мечтать об этом, когда и в таком виде комедия не была разрешена для постановки.

Ряд произведений драматурга возрастал все более и более, и естественно рождалась мысль выпустить их отдельной книгой.

План издания своих сочинений возник у Островского еще до 1858 года, но условия, которые предлагали ему книгопродавцы, казались ему совершенно неприемлемыми. Он возмущался тем, что у него хотят взять его труды почти даром, очевидно в том расчете, что он, как человек, живущий литературным трудом, вечно нуждается в деньгах. Тем более обрадовался он, узнав, что граф Кушелев-Безбородко приобрел стихотворения у Майкова и отлично их издал. Письмом от десятого мая 1857 года он просил Горбунова похлопотать у Кушелева о приобретении и его сочинений, что явилось бы для него „совершенным благодеянием". Сам Островский вел речь только о пьесах, не печатавшихся отдельно, но издатель, против его ожиданий, выразил желание приобрести все его сочинения. Островский был чрезвычайно этим обрадован, и в 1859 году его сочинения вышли двухтомным изданием.

Но и тут дело не обошлось без того трагического курьеза, которыми то и дело дарила наша действительность.

На страницах „Москвитянина" пьеса „Свои люди — сочтемся" кончалась полным торжеством Подхалюзина, теперь же ее не разрешали в этом виде, обязывая автора наказать порок.

— Чувство, которое я испытывал, перекраивая „Своих людей" по указанной мерке, — говорил Островский, — можно сравнить разве только с тем, если бы мне велели самому себе отрубить руку или ногу.

Не можем не заметить, что, на наш взгляд, драматург до некоторой степени провел цензоров. Правда, он ввел квартального надзирателя, приглашающего Под-

халюзина направиться к следственному приставу. Но при этом драматург вставил очень характерную фразу в уста своего героя. Ловкий делец смущается лишь в первую минуту, а затем, после небольшого размышления, бодро говорит: „а в Сибирь, так в Сибирь! Что ж такое! И в Сибири люди живут". Понять это восклицание следует конечно лишь в том смысле, что можно зажить в мире и с сибирским начальством, если прихватить с собой деньги.

С выходом этого издания связано одно из крупнейших явлений в истории русской литературы и русской критики.

Мы приводили далеко не лестную характеристику петербургской прессы начала пятидесятых годов. Но к середине этого десятилетия положение дел резко изменяется,—в число сотрудников „Современника" вступает сначала Чернышевский, а затем Добролюбов. Молодежь узнала новых кумиров, волновавших ее сердца не менее, чем волновал предыдущее поколение Белинский. В вопросах литературных особенно прислушивались к Добролюбову, к которому целиком отошли отзывы о текущей литературе. И его суждения тем более увлекали, что автор всегда стремился расширить вопросы искусства до оценки жизни в целом. „Он преследовал не литературные цели, а общественные", говорил о нем один из современных ему писателей, а другой еще более подчеркивал ту же мысль, называя Добролюбова „человеком действия, оратором трибуны".

С громадным увлечением взялся Добролюбов и за оценку Островского, когда к ней подал повод выход его сочинений. До него образы писателя не укладывались в читательском представлении в единую картину. Властные купцы, перед которыми трепещут домашние, деспотическая помещица и покорная ей челядь, чинов-

ники, любящие в подчиненных трепет—это был ряд отдельных фигур, и никто не догадывался, что все они—результат принципа, насквозь проникающего русскую жизнь. Но Добролюбов уловил этот принцип, заимствовав название для него у самого же драматурга. Этот принцип—самодурство. Беспощадный гнет Большовых и Брусковых держит в страхе всю семью, и гнет этот вызывает, как неизбежное следствие, всеобщий обман и в семейных и в общественных делах. Но в чем же корни самодурства и религии обмана, которую исповедуют Большовы и Подхалюзины? Неужели натура русского человека настолько испорчена, что он только и способен строить жизнь на этих ложных началах? Добролюбов горячо это отрицает. С большим искусством показывает он, что герои Островского отнюдь не злодеи. В Большове, как и в Подхалюзине, нет ничего чудовищного, ничего такого, за что его следовало бы считать извергом. Причина их преступлений—темнота и неразвитость. Островский показывает дурное влияние среды, и следствием его воззрений является в нас уважение к человеческой натуре, убеждение в том, что всякое преступление есть не следствие натуры человека, а следствие ненормального отношения, в какое он поставлен к обществу. В комедии „Свои люди—сочтемся" „официальным образом мы видим злостного банкрота, еще более злостного приказчика, ограбившего своего хозяина, ехидную дочь, хладнокровно отправляющую в острог своего отца,—и все эти лица мы клеймим именами злодеев и извергов. Но автор комедии вводит нас в самый домашний быт этих людей, раскрывает перед нами их душу, передает их логику, их взгляд на вещи, и мы невольно убеждаемся, что тут нет ни злодеев, ни извергов, а все люди очень обыкновенные, как все люди, и что преступления, поразившие нас, суть вовсе не

следствия исключительных натур, по своей сущности наклонных к злодейству, а просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых начинается и проходит жизнь людей, обвиняемых нами. Следствием такого убеждения является в нас уважение к человеческой натуре и личности вообще, смех и презрение в отношении к тем уродливым личностям, которые действуют в комедии и в официальном смысле внушают ужас и омерзение, и наконец—глубокая непримиримая ненависть к тем влияниям, которые задерживают и искажают нормальное развитие личности".

Так говорил Добролюбов, и его гуманное толкование, переносившее всю вину с общества на его руководителей, должно было прозвучать тем сильнее, что высказано было в мрачную пору крепостного права и дореформенного суда. Вся же статья имела тем более успеха, что заключала в себе целый ряд превосходных характеристик и общих определений. Особенно метко характеризовал критик самодурство. Грозное на вид, оно в основе своей—доказательство внутреннего бессилия. „Самодур все силится доказать, что ему ничто не указ и что он что захочет, то и сделает; между тем человек действительно независимый и сильный душой никогда не захочет этого доказывать".

По мере хода изложения рамки нарисованной картины расширялись в представлении читателя. Касаясь семейного гнета, нелепого воспитания, бесчестности чиновников, произвола помещиков, критик выводил свою картину из узких граней мира Островского. Он сам оговаривал это в конце статьи, и все понимали значение его намеков, разумея под темным царством всю Россию. Публицистическое значение статьи было громадно.

Но если рассматривать ту же статью как чисто-художественный разбор произведений Островского, в ней

нельзя не подметить существенных недостатков. Как и всякое обобщение, обзор Добролюбова игнорирует частности картины. Критик впадал в своих отрицаниях в крайность, и его противникам легко было показать, что и добродушный Русаков, и преданная мужу Аграфена Кондратьевна Большова, и всех трепещущая старушка Незабудкина — люди, вызывающие искреннюю симпатию и совсем не следующие той вечной вражде, которая, по мнению автора, так неуклонно должна царить среди обитателей темного царства. Но „социальное" значение статьи Добролюбова не отрицалось и его литературными противниками, и этой стороне его работы отдали дань и Эдельсон и Аполлон Григорьев.

Нечего и говорить, как способствовало популярности Островского появление статьи Добролюбова. Давно уже известный в широкой публике благодаря театру, драматург становился любимцем передовой молодежи.

В ту пору все было за него, все бодрило и толкало на новое, более яркое творчество даже дружеские предостережения друзей. А дело не обошлось и без них. Написанное по поводу пьесы „Праздничный сон — до обеда", письмо Писемского содержало очень благоприятный отзыв. Он признавался, что много хохотал и сам и те, кому читал он пьесу. Но тут же делался и упрек автору картин: „мнение большинства литературного таково, что в них ты повторяешься". Все сознавали, что писатель должен совершить какой-то сдвиг: „душевное желание всех людей, тебя любящих и понимающих, чтобы ты переходил в другие сферы". И Островский выполнил этот завет. Он нашел поле для новых наблюдений и дал пьесу, превосходившую все, что было им создано до тех пор. Но было бы несправедливо сказать, что его побуждали к творчеству лишь литературные друзья. Его вдохновляли на работу

и артисты, показывая, как могут они откликнуться на яркий, подлинно художественный замысел.

В 1859 году группа выдающихся литераторов — Тургенев, Гончаров, Григорович, Некрасов и Дружинин — а также и ряд других лиц чествовали обедом Мартынова перед его отъездом за границу для леченья. Островский примкнул к организаторам чествования и произнес большую речь от лица драматических писателей. Он говорил, обращаясь к гениальному артисту: „Ваша художественная душа всегда искала в роли правды и находила ее часто в одних намеках. Вы помогали автору, вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные, из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, полные художественной правды. Вот чем вы и дороги авторам; вот отчего и немыслима постановка ни одной сколько-нибудь серьезной пьесы на петербургской сцене без вашего участия; вот отчего даже при самом замысле сценического произведения каждый писатель непременно помнит о вас и заранее готовит для вашего таланта место в своем произведении, как верное ручательство за верный успех".

В последней мысли — той, что о гениальном артисте автор думал при самом замысле своего произведения — заключается конечно высшая похвала, какую только может сделать писатель художнику сцены.

IX.

ПОЕЗДКА ПО ВОЛГЕ.—„ГРОЗА".—НЕГОДОВАНИЕ СТАРЫХ ЭСТЕТОВ.—СМЕРТЬ МАРТЫНОВА.

Среди жизненных наблюдений Островского была чрезвычайно яркая страница,—когда упорный москвич вырвался для путешествия по провинциальным градам и весям, и пред ним предстала Волга и близлежащие селенья со всеми особенностями местной жизни, оригинальными обычаями и колоритным говором. Это случилось при командировке от морского ведомства исследовать быт, нравы и промыслы приволжского населения.

Командировка литераторов была либеральным начинанием великого князя Константина Николаевича. И это начинание, как рассказывает участник экспедиции Максимов, казалось чем-то необычайным само по себе. После недавних издевательств над журналистами всесильного николаевского жандарма Дуббельта, после открытых заявлений министра просвещения Уварова о том, что он желает, чтобы русская литература прекратилась, как к социальным исследователям, обращались к тем, „с которыми до той поры боролись или которых только гнали". Но конечно начинание оказалось широким лишь на словах. Инструкция не стесняла писателей ни кругом наблюденья ни манерой изложенья. Но при работе пришлось столкнуться с недоброжелательством местной власти, а затем готовые уже отчеты подверглись беспощадной цензуре редакторов морского ведомства, бравых адмиралов, вычеркивавших все живое и отдававших предпочтение фактам, „которые имеют непосредственное отношение к воде". Тем не менее вначале предприятие рисовалось крайне

заманчивым. Драматург Потехин, поэт Мей, знаток языка и быта Максимов, романист Писемский, как и целый ряд других лиц литературного мира, охотно согласились на командировку, имевшую предметом не только Волгу, Уральский край, Каспийское и Азовское море, но и крайний Север, от Ладожского озера до Белого моря. Об Островском забыли, хотя и был сделан запрос редакторам „Москвитянина" Погодину и Шевыреву о пригодных для этого дела молодых сотрудниках их журнала. К счастию для писателя оказалось, что на Потехина была возложена слишком сложная задача—исследовать берега Волги на протяжении двух тысяч верст. Он предложил Островскому взять на себя описание верховьев реки—от истока до Нижнего Новгорода—на что тот с полной готовностью и согласился. Было возбуждено соответствующее ходатайство, и 17 марта 1856 года состоялось назначение Островского. И конечно он, как и его товарищи, не ограничился тем узким кругом сведений о рыбных промыслах и торговле, которые могли непосредственно интересовать морское ведомство.

В „Морском сборнике" за февраль 1859 года помещена часть его доклада—и перед нами отрывок, говорящий о глубокой наблюдательности писателя. Заброшенность Твери вызывает у него целый ряд остроумных замечаний. По его образному сравнению, расположенный между двумя столицами город играл „роль коридора между Петербургом и Москвою, коридора, который беспрестанно мели и чистили, по памяти и привычке метут и чистят до сих пор". Село Городня, города Осташков, Торжок, Ржев—каждая местность дает писателю повод привести красочный разговор, свою беседу с местными обывателями. На-ряду с тем не без иронии отмечает автор и темные факты вроде поголовной без-

грамотности населения. „В Кочанове нашелся постоялый двор и самовар, но зато не нашлось грамотных. Долго пришлось мне ждать, пока бегали куда-то за версту с моим открытым листом, чтобы узнать, что в нем написано. Но и тот, к кому бегали, оказался плохим чтецом и о содержании открытого листа не мог ничего сказать им наверное". Все это характерный для Островского стиль мелочей и шуточек. Добродушный, весь нараспашку, он все как будто скользит по поверхности. А между тем на дне души его отслаивается неизмеримо более глубокое. Обычаи и типы приволжских городов ставят перед автором новую задачу: осветить картину жестоких нравов и проследить страстные горения одинокой души, до конца ушедшей в восторги религиозного экстаза.

С. Максимов так рассказывает об этом: „Наружно красивый Торжок, ревниво оберегавший свою новгородскую старину до странных обычаев девичьей свободы и строгого затворничества замужних, вдохновил А. Н. Островского на глубоко-поэтическую „Грозу" с шаловливою Варварой и художественно-изящною Катериною. На городском бульваре и на улицах по вечерам наш автор видал еще стройных новоторок в бархатных шубейках рядком и о бок с своими „предметами" — добрыми молодцами, с которыми обычай разрешал открыто целоваться и миловаться". Но конечно эта внешная часть даже не половина дела. Замысел драмы чрезвычайно глубок, и Островскому не без труда далась его пьеса. Обычно строгий в работе, он любил заранее составлять план произведения и уже потом писать сцену за сценой. Но тут работа велась иначе: и не только прежде акта появлялась захватившая автора сцена, но порой спешно записывались отдельные фразы, которые ложились в основу сцены без ясных предположе-

ний о ее месте в картине. Автора увлекало непосредственное вдохновенье, и он уступал соблазну в творческом порыве запечатлеть то мелькающий, то ускользающий образ.

В пьесе есть своя особенность. До „Грозы“ Островский не давал ярких женских образов. Слепо привязанные к семье старухи-матери, покорные родительской воле дочки, свахи — все это значительно уступает галлерее мужских типов, в которой так много колоритных фигур. Но в „Грозе“ обе стороны уравновешены, даже более того — женские типы обрисованы с большим увлечением, чем мужские. Катерина — центр всей картины, но с громадным мастерством выписаны и суровая, закостеневшая в обряде Кабаниха и Варвара, в которой столько шири и удали.

Литературная судьба „Грозы“ — глубоко поучительное явление. Следя за сменой критических мнений и, в соответствии с тем, за сменой сценического толкования образов этой драмы, мы воочию убеждаемся в том, что великие произведения искусства живут своей особой жизнью. Эта жизнь складывается в зависимости от различия культурных настроений отдельных эпох. Полная мистических устремлений, мечтательная, порывистая Катерина стала особенно близка зрителям в более позднюю пору. Но в шестидесятом году, когда была написана пьеса, общественные настроения складывались далеко не в пользу широкого замысла драматурга. Суровый гнет николаевского режима сменился в то время более либеральными веяниями. Позор крымского разгрома заставлял правительство итти на уступки. Всё оживало, как после долгого сна. Отличительной чертой облика только что пробудившегося общества являлись единодушный порыв к непосредственной активной деятельности и вера в возможность практически разрешить все волнующие

вопросы ума и сердца. Но в такие исторические моменты особенно резко ощущается нерасположение ко всему туманному, к тому, что говорит о коренных и неудовлетворимых запросах человеческого духа. Только этим можно объяснить ту явную враждебность, с которой встретили пьесу на страницах некоторых изданий.

Драматург возвысился в своем творчестве до гениальных прозрений. Сны Катерины, ее рассказы о житье у родных, перипетии страсти к Борису, в которой находит исход ее неразделенное мужем чувство — всё говорит о глубоком психологическом постижении. И этому замыслу гармонически отвечает природа, то радостная, то грозная в минуты радости или тягостных переживаний героини. Дивной поэзией обвеяно всё произведение. Но как будто поэтичностью его замысла и возмущались односторонние в своих взглядах реалисты.

Особенно характерен в этом отношении отзыв критика „Московских Ведомостей". Отдав Островскому дань в умении живописать отрицательные типы темного царства, он говорил затем о том, что драматург должен был противопоставить им „характер исключительный, наделенный редким избытком сил". Только тогда, по мнению автора статьи, и были бы интересны для зрителя все перипетии драматической коллизии. Характер же Катерины, каким его находим в пьесе, не художествен и не выдержан. „Мечты сделаться птицей и летать по воздуху слишком смешны в устах совершеннолетней женщины", — иронизирует критик, которому, наряду с тем, не нравится и основная структура пьесы. — „Нам кажется, это совершенно ложный прием в искусстве! — восклицает он. — Можно сильно бояться грозы и совершенно терять присутствие духа при раскатах грома, но мы до сих пор не слыхали, чтобы гроза располагала нервных людей к раскаянию и всенарод-

ному исповеданию грехов". По мнению сурового реалиста, вся эта мечтательность вызвана неумением справляться с практическими требованиями жизни. Как ни резки эти выводы, но критик „Московского Вестника" шел еще далее своего собрата по перу. Отозвавшись весьма недружелюбно о мистицизме, „такою дьявольскою сетью опутавшем душу Катерины", он выносил затем героине „Грозы" такого рода приговор: „Личность Катерины с первого раза располагает к себе зрителя,—но только с первого раза, пока в нее не вдумаешься; она заслуживает не сочувствия, а только сострадания, как заслуживают его эпилептики, слепые и хромые; жалеть их можно, стараться пособить им должно, но сочувствовать их эпилепсии, слепоте и хромоте уже никак нельзя: это было бы безумием". В зависимости от объяснения характера героини автор по своему объяснял и сущность всей пьесы: „Драма „Гроза"—драма только по названию, на самом же деле это сатира, направленная против двух страшнейших зол, глубоко вкоренившихся в „темном царстве"—против семейного деспотизма и мистицизма". И такие отзывы—не собрание курьезов. Наоборот, они слишком характерны для своей эпохи. Прошло два-три года, и их скрепил своим авторитетом и популярный у молодежи Д. Писарев. Его разбор заканчивался в виде общего итога фразой о том, что „русская Офелия, Катерина, совершив множество глупостей, бросается в воду и делает, таким образом, последнюю и величайшую нелепость".

Добролюбову пьеса дала материал для новой крупной статьи—„Луч света в темном царстве". Разбор бытового рисунка пьесы и здесь выполнен с большим мастерством. Как ярко вырисовывается при толковании критика личность толстосума Дико́го, который для себя хочет возможно больше прав, но когда нужно признать

хоть какие-нибудь права за другими, считает это посягательством на свое достоинство. Самые неоспоримые уплаты он производит словно уступает насилию. „Я отдать — отдам, а обругаю!“ Как не согласиться, что такая манера опять-таки не результат расчета, а результат привычки, которой подчиняются вопреки голосу здравого смысла. Много справедливых замечаний брошено и о Кобановой, которая держит в страхе детей, как ржа ест невестку и в то же время считает себя непогрешимой. Хороша и характеристика странниц, вроде Феклуши, у которых речи о божественном неразрывно сливаются с ненавистью ко всякой иной жизни,—ко всему, в чем чувствуется успех культуры. Более широко, чем только что упомянутые критики, толкует Добролюбов и личность Катерины. Он подчеркивает, что ее настроения не результат церковности, что самый обряд для нее лишь повод пробудить поэтические струны души. „Не обряды занимают ее в церкви: она совсем и не слышит, что там поют и читают; у ней в душе иная музыка, иные видения, для нее служба кончается неприметно, как будто в одну секунду. Ее занимают деревья, странно нарисованные на образах, и она воображает себе целую страну садов, где все такие деревья, и все это цветет, благоухает, все полно райского пения“.

По душевному складу, Катерина совсем не принадлежит к числу характеров буйных, любящих разрушать во что бы то ни стало. Но в ней есть сила натуры, она „зародилась горячая“. Задыхаясь в мире Кабановых, она не восторжествовала над ним, она покончила с собой, но ее гибель — протест, показатель того, что она „не хочет пользоваться жалким прозябанием, которое ей дают в обмен за ее живую душу“.

Крайне лестную оценку нашло произведение и в отзывах Плетнева, Гончарова и Галахова, к которым оно

было направлено Академией наук для заключения об увенчании его Уваровской премией. Плетнев без всякой предвзятости подошел к мистицизму героини драмы. Приведя строки, которые рисуют светлое детство и юность Катерины, он говорил о ее страсти к Борису: „Под влиянием столь прекрасных впечатлений душа, в сфере самой простой жизни, незаметно становится открытою поэтическим высшим внушениям, и даже бессознательно чувствует потребность в слиянии с другою душой, родственною с нею по ощущениям и желаниям. На этом законе естественной симпатии одинаково мыслящих и одинаково чувствующих существ основана завязка драмы, оканчивающейся самовольной смертью жертвы роковой любви". Гончаров писал о драме в ее целом: „Не опасаясь обвинения в преувеличении, могу сказать по совести, что подобного произведения, как драмы, в нашей литературе не было. Она бесспорно занимает и, вероятно, долго будет занимать первое место по высоким классическим красотам. С какой бы стороны она ни была взята,—со стороны ли плана создания или драматического движения или, наконец, характеров, всюду запечатлена она силою творчества, тонкостью наблюдательности и изяществом отделки". Эти восторженные отзывы скреплял и Галахов, особенно отмечавший объективность всего замысла. После отдельных колебаний в ту или иную сторону, Островский вновь вернулся к поэтическому представлению быта. При написании „Грозы" его „не стесняла уже более намеренная постановка вопроса, не обязывало ни желание выставить одни темные стороны, при которых, по словам Гоголя, остается единственно честным лицом пьесы—комический смех, ни желание отыскивать идеалы там, где они еще не выработаны историческим развитием. Действительность является таковою, какова она на самом

деле: в смешении нравственного и умственного безобразия с красотою души и сердца".

В виду столь благоприятной оценки всех трех рецензентов Академия Наук в постановлении от 29 декабря 1860 года признала Островского достойным премии имени графа Уварова.

В общем произведение, несмотря на свой мрачный конец, производило бодрящее впечатление, и москвитянинец Эдельсон, перебравшийся в журнал „Эпоха", говорил о драме словами Добролюбова. В этой пьесе автор представил консервативные начала народного миросозерцания как „грубую, узкую, гнетущую силу". „Протестом против них являются свежие силы прекрасной природы с законными требованиями воли и жизни, природы, как и следовало ожидать, погибающей в неравной борьбе. Но и в протестующей Катерине и в том, что задавило это светлое создание, мы узнаем свое, народное. Мы с наслаждением видим усилия автора найти в данных русской же жизни новые начала, способные к борьбе с слишком уже отяготевшими над нею старыми формами, и торжествуем успех автора, как бы нашу собственную победу".

Гениальную драму Островского подверг позднее разбору и французский критик Жюль Леметр.

В произведении русского писателя он уловил удивительную правдивость. Ее герои отличаются какой-то первобытной глубиной и той непосредственностью, какой больше не встретишь в театре Запада. „У них нет того, что есть в большей или меньшей степени у каждого из нас, что встречается даже у наших крестьян: у них нет боязни показаться смешными... И с этой наивностью в них соединяется несколько медленное и мечтательное воображение, как и подобает людям, привыкшим к широким однообразным горизонтам". Катерина, которую

можно бы было сблизить с героинею Флобера и назвать „мистической Бовари", существо довольно нежное и мягкое, с тою болезненною чувствительностью, которую в Париже называют истеричностью. Во внутренней драме женщины, как она обрисована Островским, критика особенно восхищает момент объяснения с Борисом. После напряженной борьбы с самой собой поднимает наконец глаза Катерина, смотрит на Бориса и порывисто кидается к нему на шею с словами: „Нет у меня воли... твоя теперь воля надо мною". Это необычайно красиво, говорит критик и добавляет: „Сколько я знаю, никогда еще более простыми и сильными средствами, положениями и словами не была изображена фатальность страсти, внезапный ужас души и тела в роковой час и тот отчаянный прыжок в рай, который похож на „прыжок в ад". Полная противоположность Катерины—Варвара, самая непосредственная и самая спокойная плутовка, любовница Кудряша, устраивающая свидание и для невестки. В ней нет ни капли „славянщины", и такая фигура не поразила бы и в театре Бомарше".

Драма, поставленная в Москве 16-го ноября, а в Петербурге 2-го декабря 1859 года, имела самый исключительный успех. Особенно выделилась московская исполнительница роли Катерины Никулина-Косицкая, тогда как петербургскую, Снеткову 3, упрекали за то, что она выглядела барышней и мало напоминала провинциальную купчиху. Впрочем, обе исполнительницы, в гармонии со взглядом их эпохи, мало отмечали мистические черты в характере Катерины. Более углубленный образ героины „Грозы" создан был при творчестве последующих исполнительниц—Ермоловой в Москве и Стрепетовой в Петербурге. Прекрасными исполнителями роли Тихона явились С. Васильев в Малом и Мартынов

в Александринском театре. Соединяя с тонкостью передачи глубокоискреннее чувство, Мартынов с величайшим искусством показал душу забитого, но глубоко страдающего человека. В заключительной же сцене он проявлял громадную мощь темперамента и в крики и рыдания над трупом Катерины вкладывал столько силы и искренности, что заставлял плакать весь театр. Нечего и говорить, что Садовский дал в Дико́м яркий образ самодура. Он не напоминал при этом своей роли Тит Титыча в пьесе „В чужом пиру похмелье". „Как ни груб был Кит Китыч, а Дико́й был еще грубее, лютее его; в нем было еще больше стихийной силы: он не огрызался, а набрасывался, гонялся за тем, кого он преследовал... Лучшего олицетворения „жестоких нравов", чем этот внушающий всем ужас и ненависть старик в старомодном картузе с большим козырьком, нельзя себе и представить", вспоминал потом один из театралов. Поразительной парой — Варвара и Кудряш — были в Петербурге Левкеева и Горбунов. Линская также создала законченный образ из роли Кабанихи, соперничая в этом случае с московской артисткой Рыкаловой.

Нам приходилось говорить о том, что многим казался грубым реализм Островского. Это сказалось и при постановке „Грозы". По сообщению старой артистки Александринского театра Натаровой, в городе ходили упорные слухи о скабрезности пьесы. На одно из представлений прибыла даже для проверки их высокая особа, которой давал разъяснения директор театров. На той же точке зрения стоял и Щепкин. Считая грязной роль Любима Торцова, он считал грязной и роль Катерины. Общий взгляд его на пьесу изложен в письме к Галахову. Оно так характерно, что мы приведем соответствующий отрывок, где Щепкин берет на себя задачу отметить упущенные Галаховым достоинства пьесы.

„Как не удивляться,—иронизирует он,—этой сцене, где русская женщина выросла так высоко, что публично признается, что она курва,—как вы не указали на эту юродивую барыню с двумя лакеями, которая произносит свой суд над черным народом,—все это напоминает древний хор, а это уже именно принадлежит автору, потому что в действительности этого нет, и наконец, как упустили из виду два действия, которые происходят за кустами. Уже самою новостью они заслуживали быть замеченными, а что если бы это было на сцене, вот бы эффект был небывалый". Не принимая Островского, артист решительно заявлял, что остается при тех старых взглядах на театр, которые вырабатывал полвека, руководствуясь „всеми великими творцами по этой части".

Особняком стоит и мнение, высказанное о пьесе Л. Толстым. В письме к Фету он подверг строгому разбору роман Тургенева „Накануне", а затем коснулся и другой литературной новинки—„Грозы": „Гроза" Островского есть по-моему прежалостное произведение, а будет иметь успех".

Историю первой постановки пьесы и ее успехов приходится заканчивать печальной картиной.

Весною следующего, 1860-го года, Мартынов гастролировал в Москве, вызывая восторги ролью Тихона. Из Москвы он в сопровождении горячо любившего его Островского поехал в Ялту, мечтая поправить свое в конец расшатанное здоровье. Но когда, после задержек для гастролей в Воронеже и Одессе, они прибыли наконец в Ялту, положение Мартынова стало явно безнадежным. Он настаивал на возвращении в Петербург, и Островский уступил его просьбам. Но они доехали лишь до Харькова, и здесь, 16-го августа, артист умер на руках драматурга.

Трогательно читать, как ухаживал за больным и волновался Островский, а затем, бледный, волнуясь, едва мог сообщить харьковским друзьям о печальной развязке. Панаеву он писал в Петербург: „Горе, любезнейший Иван Иванович, большое горе! Нашего Мартынова не стало. Без страдания, угасая день за днем, он скончался, как ребенок, не сознавая даже своего положения. Я только вчера приехал в Москву разбитый, усталый... С Мартыновым я потерял все на Петербургской сцене. Теперь не знаю, когда буду в Петербурге, мне как-то не хочется туда ехать".

Вскоре Островскому пришлось лишиться и другого видного исполнителя его репертуара: начал терять зрение артист московской труппы Сергей Васильев. Писатель принимал горячее участие в горе артиста, и когда в пользу покинувшего сцену слепца был устроен 11 февраля 1861 года обед, произнес большую речь.

X.

ЗАБРАКОВАННАЯ ПЬЕСА — ПОСТАНОВКА КОМЕДИИ „СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ".

К эпохе появления „Грозы" относится первое проявление общественной деятельности Островского. 8-го ноября 1859 года открылось „Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым". Драматург принимал деятельное участие в его основании. На первых порах Общество нуждалось в средствах, и у прекрасных чтецов, Островского и Писемского, возникла мысль об устройстве вечеров, на которых литераторы читали бы свои произведения. Вместе с Тургеневым

оба писателя заявили комитету о своем проекте. Чтения, в которых приняли участие и другие члены Общества, имели в 1860 и в 1861 годах очень крупный успех.

Но иначе слагались чисто литературные дела. Дав „Грозу", Островский временно как бы исчерпал свои силы. То, что он пишет непосредственно затем,— вариации на старые темы. Такова комедия „Старый друг лучше новых двух", пьеса из купеческого быта, которая не остановила на себе внимания ни публики ни критики, так как давала очень мало тому, кто знаком с более ранними произведениями драматурга. Таковы же и две пьески о Бальзаминове, герое, уже заявившем о себе в картинах „Праздничный сон—до обеда": картины „Свои собаки грызутся, чужая не приставай" и сцены „За чем пойдешь, то и найдешь". Две последних пьесы причинили немалое огорчение автору.

Первая из них была напечатана у Писемского в его журнале „Библиотека для чтения", вторую Островский отослал в журнал „Время", издававшийся братом знаменитого писателя Михаилом Михайловичем Достоевским. С новым произведением познакомился и сам Ф. М. Достоевский, который счел затем долгом поделиться своим впечатлением с драматургом.

24 августа 1861 года Достоевский писал: „Милостивый государь, Александр Николаевич. Вашего несравненного Бальзаминова я имел удовольствие получить третьего дня, и тотчас же мы, я и брат, стали читать его. Было и еще несколько слушателей, — не столько литераторов, сколько людей со вкусом неиспорченным. Мы все хохотали так, что заболели бока. Что сказать вам о ваших „сценах"? Вы требуете моего мнения, совершенно искреннего и бесцеремонного. Одно могу от-

ветить: прелесть. Уголок Москвы, на который вы взглянули, передан так типично, как будто сам сидел и разговаривал с Белотеловой. Вообще, эта Белотелова, девицы, сваха, маменька, и, наконец, сам герой, — это до того живо и действительно, до того целая картина, что теперь, кажется, она у меня в век не потускнеет в уме. Капитан только вышел у вас какой-то частноличный. Только верен действительности и не больше. Может быть, я не разглядел с первого чтения. Разумеется, я вашу комедию прочту еще пять раз. Но из всех ваших свах Красавина должна занять первое место. Я ее видел тысячу раз, я с ней был знаком, она ходила к нам в дом, когда я жил в Москве лет десяти от роду; я ее помню".

Легко себе представить, как ошеломило после этого драматурга полученное от Горбунова известие, что его пьеса забракована литературно-театральным комитетом.

„В едину от суббот,—писал Горбунов в конце 1861 г., распространился слух, что пьесы ваши забракованы литературным комитетом... Затем распространился другой слух, что пьесы будут рассматриваться вновь... Теперь все кончилось: одна пьеса пропущена, другая „Зачем пойдешь" забаллотирована. Против пьесы шли Краевский с компанией, за пьесу: Яблочкин, Василько-Петров и Фролов. Зубров шел против и сердится на меня за то, что я ему заметил, что это с его стороны не совсем честно. Григорьев, Каратыгин, Манн — против. Федоров — и нашим и вашим, как всегда. Сначала запретили обе пьесы, но Яблочкин с Фроловым одну — „Свои собаки" — отстояли. Прения происходили три заседания". Решение, вынесенное семью голосами против трех, состоялось 23 сентября 1861 года. Островский был глубоко оскорблен таким решением литературно-театральных судей. В письме к заведую-

щему репертуаром П. С. Федорову он говорил, что до него доходили слухи о решении комитета, но он до получения точных сведений „не верил этому, как делу совершенно невероятному". Забракованная пьеса нисколько не хуже других его пьес. Но допустим, что она слаба, — „разве мои прежние труды, мои 14 пиес, не ограждают меня от строгого приговора?"—ставил он вопрос. В решении комитета сказывается явное недоброжелательство, и за невозможностью гласно протестовать против него у писателя остается лишь одно: „отказаться совершенно от сцены и не подвергать своих будущих произведений такому произвольному суду".

В конце-концов дело уладилось.

Бурдин попросил у него пьесу для своего бенефиса, уверяя, что комитет пересмотрит решение и одобрит ее. Островский соглашался на его просьбу, но категорически требовал, чтобы при вторичном представлении в комитет „Женитьбы Бальзаминова" ни под каким видом не было упомянуто его имени, — от одного Бурдина должно было исходить, чтобы комитет пересмотрел и одобрил пьесу. „Если комитет этого не сделает, то я уверяю тебя, я ни одной пьесы не отдам в театр; я своему слову не изменял никогда и не изменю", еще раз высказывал ту же угрозу драматург.

Стараниями Бурдина пьеса была вновь рассмотрена, и комитет отменил свое первое решение, хотя и с такими оговорками, которые значительно обесценивали эту уступку. Как значилось в протоколе, мотивом отмены послужило то, что со времени первого постановления „по распоряжению театрального начальства, русский репертуар разделен между двумя сценами: Мариинской и Александринской, на которой преимущественно предположено давать пьесы, удовлетворяющие вкусу менее взыскательной части публики. Принимая

это в соображение и имея в виду бедность репертуара Александринской сцены, комитет, хотя не признает большого литературного и сценического достоинства в пьесе Островского, но как имя автора приобрело известность и следовательно отвечает за свое произведение, то комитет, большинством шести голосов против четырех, и решается допустить комедию „Зачем пойдешь, то и найдешь“ к представлению на Александринском театре“.

Разбираясь в этом печальном инциденте, нельзя конечно не признать поведение членов комитета глубоко нетактичным. Неодобрение комитета могла вызвать лишь пьеса, не удовлетворяющая литературным требованиям. Но таковым не могло быть произведение драматурга, давно стяжавшего почетную литературную известность и только что увенчанного наградой от Академии Наук. Если члены комитета хотели указать на относительную малоценность разбираемых трудов, они могли внести в свое решение те или иные оговорки, но прямое забракование пьесы Островского при той массе пошлого мелодраматического хлама, который беспрепятственно проникал на сцену, являлось совершенно незаслуженным унижением. Но вместе с тем все это нельзя признать и определенным походом, — тем, что на театральном языке называется интригою.

Суждение комитета, хотя и не в полной мере, все же гармонировало с суждениями критики, а этой последней перипетии бальзаминовских авантюр были встречены далеко не с сочувствием. Самая мысль автора давать варианты похождений того лица, которое так ярко определилось в первой пьесе, казалась странною. „Что это дался Островскому его несчастный Бальзаминов? Вот уже, казалось бы, игра не стоит свеч!“ — писал лучший рецензент той эпохи Баженов. Еще суровей отзыв

театрального критика газеты „Голос“, считавшего трилогию о Бальзаминове „слабой, недостойной автора „Свои люди — сочтемся“. Все это, как и неблагоприятные статьи журналов, показывает, что несочувственный отзыв комитета гармонировал с несочувствием других ценителей и из печати и из публики, особенно равнодушно встретившей пьеску „Свои собаки грызутся — чужая не приставай“. Поэтому недостаточно сильно прозвучали и раздавшиеся кое-где осуждения комитета.

Крупные журналы не стали на защиту драматурга, и только „Гудок“ дал энергичную отповедь комитетским заправилам. „Комитет,—писали там,—составлен из таких лиц, которым доверять не имеет никакого основания ни образованная часть нашей публики, ни литературный кружок, ни артисты. Составляющие его личности весьма мало известны, как эстетики и литературные критики, между тем обязанность их—оценивать на жизнь или смерть произведения самой высшей литературной формы... Пьесы Островского не одобряются комитетом для сцены; водевили П. С. Федорова гораздо счастливее пьес Островского“.

Постигшая автора неудача тем более досадна, что основной замысел его — тип Бальзаминова — глубоко интересен и значителен. Позднее справедливо писал об этой сценической фигуре Д. Аверкиев, что тут „не просто бытовой тип, а характер“ и притом настолько обобщенный, что каждый человек может узнать порой в себе черты Бальзаминова, как обнаруживает черты Хлестакова. Мы позволим себе ближе остановиться на мало оцененном герое Островского, пользуясь сближением его с Передоновым, героем „Мелкого беса“, в котором автор наших дней, Ф. Сологуб, дал живое воплощение ничтожества и духовной пустоты. Посмотрим с этой стороны на Бальзаминова.

В первой пьесе „Праздничный сон—до обеда“ его можно принять за простачка по той причине, что святая наивность общий удел героев Островского. Но и тут краски сильно сгущены. Если женитьба на богатой — план для Вихорева и приятная мечта для Подхалюзина, то у Бальзаминова та же мысль вырастает до всепоглощающей идеи. Сцена открывается монологом матери — и вы сразу чувствуете, что вы, как и в романе Сологуба, перенесены в атмосферу самого глубочайшего цинизма. Миша глуповат, курносый, белокур, что теперь „совсем не в моде“. Но это не значит, что у него нет шансов. Самый главный шанс его в том, что он может встретиться в Замоскворечье с еще большей глупостью. Когда же вбегает сам герой с прожженным в пылу завивки ухом и начинает отдаваться все той же мечте, юмор автора принимает колорит, вплотную сливающийся с передоновщиной. Бальзаминов готов проходить под окнами купцов пять лет, а от женитьбы ждет миллиона. И что значат при этом все препоны: вышлют дворника с метлой, можно и убежать. „Маменька, маменька, поглядите! Какая едет-то! Вся бархатная!“ — бросается он к окну. И затем опять те же грезы и среди них самая пленительная и самая дикая сшить голубой плащ на бархатной подкладке. Целый ряд отдельных штрихов ярко говорит о том, что все это извивы до страстного напряженной мысли. Приход свахи с приглашением от Ничкиной доводит Бальзаминова до бреда. Его расчет растянуть невестин капитал на триста лет невозможен в голове мало-мальски уравновешенного человека. Но он и сам сознает, что ему что-то казаться начинает.

Можно было бы показать целый ряд дальнейших сцен, где, как и в „Мелком бесе“, реальное сплетается в представлении героя драмы с невозможным. Но для

сходства того и другого произведения особенно характерны их заключительные моменты. Бальзаминов не кончает так трагически как Передонов, но жутью веет и от финала „Зачем пойдешь, то и найдешь".

Удача в саду Белотеловой сплетается у Бальзаминова с приключением в саду Пеженовых, где он разыграл такую глупую роль, и в голове, не способной разбираться в действительности, все сливается в один хаотический бред. Когда он хочет жениться на обеих и, несмотря на слова матери, все возвращается к той же дикой мысли, это уже психоз. „Что ты татарин, что ли!" — вразумляет его и Матрена. Но в представлении Бальзаминова все слилось в одну идею, и он строит план соединить в одно сад той и другой жены. В этих грезах есть что-то странное для него самого, он сам в этом сознается. Мечта переходит в призрак. Львы у ворот его будущего дома разевают пасть и лают, и он не может прогнать страшное виденье. И автор все яснее и яснее отмечает психоз. Бальзаминова в ужасе шепчет сыну: „не думай!". Ей страшно в потемках с галлюцинатом, который вот-вот перейдет за роковую грань. А затем еще неудача... и финал — пляска со свахой, с часами от невесты при жилете. Чем он кончит? Как заживет при деньгах? Сошьет ли себе голубой плащ? И что если и взаправду на него начнут лаять чугунные львы? На фигуре Бальзаминова лежит сумрачный отпечаток.

Увы! — автор не сумел включить драгоценный алмаз в достойную оправу: при трех пьесах впечатление дробилось, и зритель утомлялся.

Трилогия о неутомимом искателе невест позволяет коснуться общих воззрений Островского на жизнь и искусство. Не без оснований принято думать, что писателю свойственна жизнерадостность. Доказательство—

хотя бы его пристрастие к благополучным развязкам. Но надо иметь в виду, что эта жизнерадостность — не чистая беспечность. „Русская веселость, если ей дать полную волю, всегда приведет к чему-нибудь грустному“,— говорил он Дружинину. И когда Дружинин ликовал по поводу того, что такому взгляду противоречит первая пьеска о Бальзаминове, эти ликования были преждевременны: чем далее шло дело, тем серьезнее становился замысел.

Серьезным рисовали себе этот тип и артисты. Вот что находим мы у Аверкиева об игре петербургского исполнителя Павла Васильева: „Помните, как вы хохотали — весь театр хохотал — над дураком Бальзаминовым, который весь смешон с ног до головы. Этакая глупая рожа, да и халатишко такой смешной! И вот судьба этого Бальзаминова начинает заманивать вас. Все вы смеетесь, и как с девицей Пеженовой в любви он объясняется, и как возгорел новой любовью, перескочив через забор. Все смешно вам, но вот начинает мечтать Бальзаминов; сначала смеетесь вы, но чем дальше, тем вам страшнее за него становится. Да, даже за себя и за свои мечтания страшно. Кто не любит мечтать, особенно в потемках? Хоть вы, может быть, себя и не брюнетом представляете, а чем другим, а все-таки, как начинает завираться Бальзаминов, вам не до смеху. Нет-нет, да и увидите вместо веселой комедии самую „прежалостную“ трагедию. Ну, как он сойдет с ума? Смотрите, весь театр замолк; все прислушиваются к чему-то; раек, на что охотник посмеяться, замолк. Должно быть есть что-то. И уже до конца действия остается весь театр под этим впечатлением“.

Мы не забыли, что первое крупное произведение Островского, комедия „Свои люди—сочтемся“, все еще

не было допущено для постановки. Под спудом лежала пьеса, всеми признанная самой лучшей из его комедий, надолго укрепившая за ним почетный титул „творца „Своих людей". Для него это могло быть тем более прискорбно, что он знал о непрекращающемся интересе публики к своему труду. Л. Пантелеев вспоминал, как на чтениях Литературного Фонда Островский почти целиком читал это произведение, и оно выслушивалось с самым напряженным вниманьем. Что же могло быть на сцене при игре лучших исполнителей его репертуара! Но наконец, к началу 1861 года, пьеса была разрешена, опять таки при искусном нажиме на цензуру. Директор театров Сабуров воспользовался тем, что Александр II посетил представление „Грозы", и написал шефу жандармов письмо с просьбой пересмотреть вопрос о „Свои люди—сочтемся". Конец комедии был, как мы знаем, изменен: в доказательство земной кары за порок был выпущен квартальный надзиратель; и шеф жандармов нашел возможным этим удовлетвориться.

Сыгранная в Петербурге 16-го, а в Москве 31-го января 1861 года, пьеса имела громадный успех на обеих столичных сценах.

Отказываясь от задачи давать характеристику всех выдающихся исполнителей Островского, что могло бы послужить темой специального исследования, остановимся на постановке этого произведения, такого значительного в общем творчестве нашего писателя. Об исполнении комедии на московской сцене подробно говорит виднейший рецензент шестидесятых годов А. Н. Баженов. Его не особенно удовлетворил Щепкин в роли Большова и совсем не удовлетворил Живокини в роли Рисположенского. Первому артисту, на взгляд критика, недоставало чисто купеческой повадки и выдержанности речи, второму, талантливому буффу, но весьма посред-

ственному исполнителю реальных пьес, и здесь мешала его неизменная страсть к переигрыванию. Зато выше всех похвал был Садовский—Лазарь Подхалюзин. „Садовский, находим мы в отзыве, жил всею полнотою, всем разнообразием жизни Подхалюзина. С необыкновенною правдою и художественностью истолковал он нам личность Лазаря Елизарыча, не упустил ни одной черты, нужной для обрисовки его характера; показал этого хамелеона в разных обстоятельствах его жизни, в столкновении с разными лицами, словом, со всех сторон, и ни одной стороны мы не нашли слабой". Позднее критика с восхищением говорила и о Бороздиной, прекрасно сыгравшей Липочку и оставившей по себе память лучшей исполнительницы этой роли. Сваха Устинья Наумовна была мастерски сыграна Акимовой, к которой вскоре перешла эта роль.

Кое-что могли противопоставить москвичам и петербуржцы. Линская была бесподобной Устиньей Наумовной, Левкеева хорошей Липочкой, а П. Васильев вызывал похвалы в роли Подхалюзина, хотя и не столь восторженные, как Садовский. Но Бурдин—Большов был просто плох: при его игре не было и намека на тип самодура. „Опустившийся старик", „мокрая курица" — такими словами характеризовали его Большова. Петербургская труппа все же поддержала пьесу: автора, прибывшего из Москвы, стали вызывать после второй картины, и он выходил с Васильевым и Линской.

Нельзя не отметить, что бури, разразившиеся в критике, находили отзвук и у рецензентов. Так, Баженов, вспоминая разбор Добролюбова, писал: „Как ни жалок является Большов в глазах зрителя в последнем действии, все-таки нельзя согласиться с автором „Темного царства", что его терзает только внешний стыд". И критик делал упрек Щепкину за то, что в заключительных

словах к Липочке у него слышалось лишь озлобление. Наоборот, автор отзыва петербургской „Северной Пчелы" негодовал на стремление Бурдина, игравшего ту же роль в Александринском театре, возбудить в зрителях „сожаление о судьбе плута". Не пускаясь в обсуждение спорного вопроса, можно все же указать, что дальнейшая традиция нашей сцены сложилась не в пользу догадок Добролюбова, и лучшие исполнители этой роли приход Большова из тюрьмы стали вести с искренним драматизмом.

Мы будем, впрочем, не вполне верны истории, если признаем постановку „Своих людей" на сцене Малого театра первой постановкой пьесы в Москве. Дело в том, что Москва ее видела раньше, и при том с чрезвычайно любопытным составом исполнителей.

В конце пятидесятых годов служащий Московской дворцовой конторы Шаповалов, как страстный любитель театра, организовал драматический кружок. Островский был личным его знакомым, и вполне естественно, что у Шаповалова зародилась мысль поставить неразрешенные цензурой пьесы драматурга. Для спектаклей намечена была квартира Н. И. Давыдова, тоже служившего в конторе и пользовавшегося крупным казенным помещением. И вот тут-то, в Красноворотском, по позднейшему прозванию, театре и прошли первым спектаклем „Свои люди—сочтемся". Большова играл хозяин дома Давыдов, Подхалюзина—автор. Среди остальных исполнителей нельзя не упомянуть о М. И. Писареве, впоследствии известном артисте и почитателе Островского, сохранившем до конца восторженное перед ним преклонение. Теперь, еще мальчиком, он изображал Тишку.

О спектаклях заговорила вся Москва, и на них перебывали видные артисты Малого театра. Было сыграно

и запретное „Доходное место“, а затем... затея чиновников обратила на себя внимание начальства, и спектакли были прекращены. Вспоминая игру Островского, его друзья говорят о ней далеко не с тем восторгом, как о его чтении. Превосходя в мастерстве чтения самого Садовского, Островский не выдерживал и отдаленного с ним сравнения как исполнитель.

Не удержался Островский от соблазна показаться в той же роли и в Петербурге. При приезде сюда он выступил в Пассаже, в любительском кружке, руководимом страстными театралами Споровой и Квадри. Хотя на той же сцене выступали А. Потехин, Стахович, Боборыкин и бывшая артистка Александринского театра Сандунова-Кони, выход Островского в роли Подхалюзина явился крупным событием. Автору-артисту устроили овацию и поднесли венок.

Раз заговорив о личной жизни писателя, воспользуемся случаем, чтобы более пристально взглянуть на нее.

XI.

УСЛОВИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ РАБОТЫ. — ПОЕЗДКА ЗА ГРАНИЦУ.

Мы опять видим его в Москве; вокруг него те же друзья-писатели, но круг его интересов становится все теснее и теснее. Для постановки пьесы на сцене требуется привести в движение бесконечно-сложную театральную машину. Проведя пьесу через цензуру и литературный комитет, надо выяснить вопрос, когда она пойдет, подобрать исполнителей, а затем лично

присутствовать на постановке, до последней минуты устраняя возможные недочеты и препятствия. Все это сопряжено с непрерывными хлопотами, и писатель все более и более в них уходит—в хлопоты, которые заставляют его быть готовым ко всякого рода неожиданностям и, по французской пословице, делать веселое лицо при самом неприятном ходе противника.

Сохранилось несколько писем о постановке „Доходного места" в Петербурге, и они наглядно показывают, что вокруг автора была далеко не безоблачная атмосфера.

Запрещение пьесы в 1857 году не могло не подействовать на него самым угнетающим образом. Ее сначала пропустили, но затем, когда назначен уже был день первого представления, пришел приказ отменить спектакль. Интерес публики был громадный, билеты при предварительной продаже были проданы на несколько представлений, но администрация была неумолима— и „Доходное место" исчезло с афиши.

Через три сезона, летом 1860 года, пьесу задумала поставить в свой бенефис артистка Линская и обратилась к автору за советом, как хлопотать о ее постановке. „Не знаю, что вам и посоветовать; я сам хлопотал много, но все без успеха",—безнадежно отвечал он,— советуя все-таки обратиться к Федорову.

Как хлопотала Линская, мы не знаем. До нас дошло лишь официальное обращение артистки Левкеевой к Федорову с просьбой о той же пьесе. Левкеева ссылалась на слухи о том, что „Доходное место" разрешено к представлению, и просила поставить комедию в ее бенефис.

Письмо это относится уже к 1863 году.

Устроил дело несомненно Федоров, — это видно из первых же слов письма к нему Островского: „Я так

много обязан Вам за Ваши хлопоты о моей пьесе, что не нахожу слов, как благодарить Вас. Вы сделали для меня одно из тех одолжений, которые порядочными людьми никогда не забываются". Затем Островский со всею осторожностью касается чрезвычайно важного вопроса распределения ролей. „О распределении ролей я желал бы лично посоветоваться с Вами, но так как этого сделать невозможно, то я, назначая роли, покорнейше прошу Вас смотреть на мое назначение не иначе, как на предположение, и изменить его, как будет Вам угодно". Затем следует назначение, от которого на спектакле осталась лишь смутная тень. Не участвовали ни Самойлов, ни Малышев, ни Владимирова, ни Степанов, иными словами, не было указанных авторов Вышневского, Жадова, Вышневской и Досужева. И в этом, не зная всех деталей дела, никак нельзя винить одного Федорова. Блистательный Самойлов, признававший одни лишь эффектные роли, мог лишь улыбнуться на предложение сыграть Вышневского,—роль, запоминающуюся зрителем, но совсем не вызывающую ни хлопков ни выходов. А Степанов? Он также мог не увлечься Досужевым. Пусть это крупный образ, пусть ходят слухи, что в Досужеве автор рисует самого себя во дни пребывания в стане воронов Коммерческого суда, что из того! Все-таки Досужев эпизодическое лицо. Он уходит со сцены совсем незаметно с тем, чтобы Жадов рыданием под звуки „Лучинушки" заставил аплодировать ему, и только ему. Но сюрприз автору всем этим не ограничивался. Три года назад речь шла о том, чтобы пьеса шла в бенефис Линской. Островский полагал и теперь, что это решение остается неизменным. Буквально накануне постановки он писал, что „Доходное место" идет бенефисным спектаклем этой артистки. Но оказалось, что пьесу отдали для бенефиса Левкее-

вой, которой он, повидимому, совсем на представлял в роли Вышневской, так как, указав двух артисток на эту роль, не помянул ее имени. Обзор событий можно было бы продолжать и дальше, упомянув о Нильском, который сумел выпросить у автора роль Жадова и затем потерпел в ней полный крах. Но достаточно и сказанного, чтобы иметь представление о мытарствах, выпадавших на его долю. И вместе с тем надо было со всеми сохранять видимость добрых отношений. Федоров ли не отдал роль Самойлову или сам Самойлов отказался от нее, создать из этого конфликт было бы крайне неблагоразумно, так как и тот и другой могли причинить еще больше неприятностей, прикрывая все интриги вполне законными основаниями.

Что касается Федорова, то на нем лежала вполне определенная вина: как влиятельный член и даже фактический глава Литературно-Театрального Комитета, он не сумел сразу установить подобающего отношения к Островскому. Произведения этого писателя с самого начала не стали одобряться единогласно. При рассмотрении „Воспитанницы" были голоса и против комедии. Почему? Что можно было усмотреть в ней противоречащего литературным и художественным требованиям,—это тайна тех, кто голосовал за недопущение ее к постановке. Но среди канувших в Лету Маннов, Ротчевых и душевно преданных Павлу Степановичу комитетских авторов видимо считалась вполне допустимой мысль „провалить" автора „Своих людей" и „Грозы", показать, что появление его пьес в лучших журналах ничего не значит перед стажем комитета, то и дело пропускавшего всевозможную дребедень. Это и случилось при рассмотрении „За чем пойдешь, то и найдешь". Но и подозревая возможность таких выпадов, нужно было все-таки работать, хлопотать, следить

за всеми деталями постановки уже принятых пьес. В дальнейшем мы еще коснемся этой стороны в деятельности нашего драматурга. Но пока укажем, что без борьбы не давалось ничего.

Возьмем хотя бы вопрос о декорациях.

Мы говорили, что некоторые пьесы Островского обставлялись очень тщательно. Это видно не только из описаний рецензентов. До нас дошла, например, зарисованная художником декорация третьего акта „Доходного места". Там верная меблировка трактира, и если не бросаются в глаза детали, нет и промахов. Но так обстояло дело далеко не всегда.

По сообщению одного из лучших историков нашего театра — П. П. Гнедича, в ту пору в Александринском театре для драмы существовало всего две или три пейзажные декорации, служившие одинаково для леса, парка, сада, а также для поляны и для равнины. Был скромный, выкрашенный охрой павильон для бедной комнаты и красный, с нарисованными на стене картинами морских видов — для богатой. Этот красный „богатый" павильон, с нарисованными на стенах картинами, изображал и гостиную в доме Фамусова, и купеческую залу в пьесах Островского, и роскошные аппартаменты богачей в любой переводной французской мелодраме".

Но Островский не мог удовлетвориться таким положением дел — это видно из его ремарок.

Вначале они очень кратки. Словно учитывая роковую неизбежность богатого красного павильона, драматург лаконически пишет: „гостиная в доме Большова"; для драмы „Не так живи, как хочется" требуется „изба на постоялом дворе". В других случаях ремарки полнее, хотя все дело ограничивается указанием на двери справа или слева и перечислением самой необходимой мебели. Но затем попадаются и более тщательные опи-

сания. Любопытно отметить ремарку в „Не сошлись характерами", где автор ставит себе задачу путем описания комнаты навеять черты ее хозяев. Обои барского дома местами отстали, паркетный пол по углам опустился, через дверь виден деревянный с колоннами балкон. Ширмочки из плюща, мебель старая, тяжелая, с потертой позолотой. „На всем видны и совершенный упадок и остатки прежней роскоши", заканчивает драматург, сообщив целый ряд и других деталей, таких метких для обрисовки картины развала и упадка.

Если бы все это было выполнено, такую декорацию не могли бы не отметить театралы. Но что-то ничего не слышно об их восторгах. Хорошо, если удалось отвоевать хоть что-нибудь более подходящее, чем пресловутый павильон.

Следить надо было за всем — и мы видим, как меняется под бременем неотступных забот уклад духовной жизни драматурга.

Раньше он непрерывно изучал быт, наблюдал жизнь, самое общение с писателями ценил, как возможность найти внимательных критиков, любовно следящих за каждой его строкой. „Я писал свою комедию отдельными сценами на глазах своих друзей, постоянно читал им каждую сцену, советовался с ними о каждом выражении, исправлял, переделывал, некоторые сцены отставлял вовсе, другие заменял новыми", сам рассказывал он о работе над „Свои люди — сочтемся". Теперь мы уже не слышим ни о чем подобном. Самый тон его споров как будто измельчал. Правда, он увлекается мыслью дать историческую драму, которая превратилась бы в национальную эпопею, но рассказы о своем замысле и общие мечты с Аполлоном Григорьевым как бы последний отзвук широких москвитянинских устремлений.

Общего впечатления не изменяет и поездка писателя за-границу.

В заграничное путешествие Островский отправился 2 апреля 1862 года. Его спутником являлись неизменный Горбунов и пиротехник Шишко, заведывавший освещением казенных театров.

Это тоже был старый знакомый писателя, подвижной человек и остроумный собеседник, в веселую минуту готовый соперничать с Горбуновым в мастерстве рассказывать анекдоты. Поездка продолжалась неполных два месяца—от 2-го апреля до 28-го мая, но охватила массу городов. Маршрут был такой: Берлин, Магдебург, Майнц, Кобленц, прогулка по Рейну мимо городов: Гохгейм, Хаттенгейм, Иоаганисберг, Рюдесгейм. За Майнцем следовали города: Франкфурт на-Майне, Дрезден, Прага, Вена, Триест, Венеция, Милан, Генуя, прогулка на пароходе в Ливорно и Чивитта-Веккию; затем—Рим, Сиена, Флоренция, Пиза, Ливорно, Генуя, Турин, Париж, Лондон, Берлин.

Предпринимая поездку, путешественники твердо решили записывать свои впечатления, но, как водится, благое намерение не было доведено до конца. Островский всего подробнее описал Вильну, где ему с Шишко пришлось поджидать Горбунова. Далее следуют более беглые заметки. Строки, оставленные драматургом, говорят об острой наблюдательности и отсутствии того узкого национализма, который мог бы помешать ему подметить хорошее чужое, а при случае и отдать ему преимущество перед русским. Многое может читаться с интересом и теперь.

„3 апреля (16). В 12 с $^1/_2$ мы приехали в Вильну. Погода восхитительная; снегу и следа нет; такие дни бывают в Москве только в конце апреля. Остановились в гостинице Жмуркевича за Остробрамскими воротами.

Город с первого разу поражает своей оригинальностью; он весь каменный, с узенькими, необыкновенно чистыми улицами, с высокими домами, крытыми черепицей, и с величественными костелами. Обедали мы у Иодки,— трактир маленький всего две комнаты; прислуживают хлопец, хозяйская дочь и сам хозяин (комик), который поминутно достает из шкапчика мадеру и выпивает по рюмочке. После обеда ездили осматривать город. Над ним возвышается гора из нескольких отрогов или гребешков. На одном из этих отрогов конической формы построена башня. Эти горы вместе с городом представляют замечательно редкую по красоте картину. Мы наняли извозчика, чтобы вез нас на гору; проехали мимо костела Яна, мимо губернаторского дома, мимо кафедрального костела (в который заходили); выехали на берег Вилии, которая в разливе; у какой-то казармы слезли с извозчика и стали подыматься на гору пешком. Нам очень хотелось взглянуть на город сверху. Приема в четыре, с большими отдыхами, мы кое-как вскарабкались на гору, но там оказались бастионы, и нас попросили убираться вниз. При сходе один очень милый гимназист нарвал нам первых весенних цветов (анемонов). Цветы уже показались, а трава едва еще пробивается. Мы сели на извозчика и поехали к костелу Петра и Павла. С левой стороны костела Вилия, а с правой, на пригорках, сосновая роща: отличное летнее гулянье. Снаружи костел не представляет ничего особенного, но внутри стены и купол унизаны лепными работами в таком количестве, что едва ли где-нибудь еще можно найти подобную роскошь".

6-го апреля переехали границу, и дневник Островского сразу начинает отражать преимущества западной жизни. „Поля кое-где зеленеют, пахано загонами, местность ровная, большею частью песчаная. Поля воз-

деланы превосходно: унавожены сплошь. Деревни все каменные и выстроены чисто: на всем довольство. Боже мой, когда-то мы этого дождемся? Хороши постройки из камня с деревянными перекладинами". И тут же заметка, такая типичная и для самых недавних дней: „На одной из станций меня неприятно поразила фигура прусского офицера, синий мундир, голубой воротник, брюки с красным кантом; маленькая фуражка надета на-бекрень; волосы причесаны с английским пробором, рябоват, белокур, поднимает нос и щурит глаза".

Берлин вызвал своеобразную оценку: „Улица Под Липами — нечто среднее между Тверским бульваром и Невским проспектом, и весь Берлин есть помесь старого немецкого города с Петербургом, только дома лучше петербургских. Женщины ни хороши ни дурны; одеваются плохо, особенно некрасивы шляпы в виде гриба-поганки. Здесь на дворах стены оплетены диким виноградом, да и по дороге в Берлин станции точно так же оплетены вьющимися растениями. Тепло, приятно, есть какая-то влажность в воздухе, какой нет в России в столицах. Каждый день идет несколько раз маленький дождь. Если это всегда так, то какой здоровый климат должен здесь быть! Во всем Берлине воздух такой же, как и за городом".

В Берлине четыре вечера под-ряд были в театре, и впечатление получилось далеко не плохое.

„Слушали „Трубадура": декорации, постановка, оркестр и выполнение совершенно увлекают, особенно честностью и порядком: здесь опера исполняется, как классический квартет. Кабы нам сколько-нибудь порядочное управление театрами, можно бы делать дело!"

9-го числа. „Видели балет „Ellinor": смысла в нем никакого, но постановка бесподобная, особенно карнавал

и панорама Неаполя. Танцовщицы велики и тяжелы, скромность в юбках необыкновенная".

„Вечером (10 апреля) были в театре „Виктория". Давали „Альпийского короля". Мы не досмотрели представления; но как здесь все стараются! Немецкий комизм надобно прежде понять умом, а потом уже смешно станет".

„Вечером (11 числа) мы с восторгом устремились в театр: давали „Дон-Жуана", но не сбылись мои ожидания, певцы были очень плохие. Впрочем, несмотря на это, все-таки много было прекрасного".

Театр был предметом внимания и в других городах. В Триесте, в театре „Гармония", поразил своим голосом тенор. Миланский театр La Scala вызвал удивленье громадностью зала, но спектакль прошел неудачно.

Натура глубоко-художественная, увлекался Островский и произведениями искусств. Вот его запись о Милане: „Пошли осматривать город,—во-первых, к собору. Все, что я видел доселе, было или ожидаемое или меньше того, что ожидалось. Миланский собор превзошел все мечты и предположения. После него уже чудес нет на свете! Бегло осмотрели внутренность собора,—что за скульптура!—особенно из больших фигур черные фигуры под кафедрой справа от входа и в пределе налево вторая фигура!" И уже прямо потряс его Рим: „Проехали по мосту через Тибр, потом мимо св. Ангела и наконец выехали на величественную площадь св. Петра. Осмотрели собор мельком: у меня раза два готовы были навернуться слезы. Поехали в Колизей: этого величия описать невозможно". Осмотр картин Рафаэля и Тициана и памятников древней скульптуры подействовал на него так сильно, что он не находил слов для выражения того душевного счастья, которое чувствовал всем существом своим.

Путешествие не обошлось без встреч. В Риме они рады были увидеть В. П. Боткина, который, как старожил, явился прекрасным руководителем при осмотре достопримечательностей Великого города.

В Париже увиделись с Тургеневым и Кавелиным. Но особенно радушно встретил там путешественников известный фотограф Левицкий.

Дневник Островского содержит конечно и более реалистические подробности. В нем говорится о курьезах уличной жизни, костюмах, порой—и даже нередко—о кухне, но было бы слишком односторонне заключать, что писателя чуть не прежде всего интересовало меню обедов. Нет, чуткий ценитель родной красоты, Островский оказался прекрасным ценителем красоты западного искусства и западной природы.

Приведем последний отрывок его дневника:

„Приехали в Сузу. Тут нас, после долгих сборов, посадили в дилижанс, запряженный в семь пар лошадей. Таких дилижансов поехало за нами еще два или три. Начался крутой подъем зигзагами по горе. Погонщики и кондуктора бежали на гору бегом. Мы ехали над пропастями между зеленью, которая к вершине все более и более походила на нашу. Мы были между двух слоев облаков, из которых одни зацепились в ущельях, другие над ними, и наконец, мы очутились между верхними облаками и луной, но это еще не вершина. На вершину мы приехали, когда уже совсем рассвело. Мальчик принес нам маленький букет синих пахучих анютиных глазок".

„Это подношение савояра,—говорит Максимов,—было последним подарком на память об Италии, столь очаровавшей нашего драматурга, что, по возвращении в отечество, он немедля приступил к изучению итальянской драматической литературы и подарил свою родную образ-

цовыми переводами с этого языка одной драмы и трех комедий".

Да, все это говорит о душе, открытой веяниям могучего искусства, но... все же как-то понятно и чувство тех, кто разочарован таким дневником. Эти записи были бы хороши для автора „Тяжелых дней", но этого мало для творца „Грозы", для того, кого признали создателем лучшей русской драмы, кто шел в общем мнении рядом с первыми представителями художественной и общественной мысли. Сколько душевной муки вложил его пламенный друг Аполлон Григорьев в мысль о России и Европе! Какой тоской страстного томления по идеалу преисполнены такие же порывы Герцена—то вернуться к своему, то до конца уйти в великое чужое. Сколько самых глубоких вопросов поставил Запад перед Толстым и Достоевским. Но вот в ту же „страну чудес" едет наш драматург, и никаких мучительных вопросов не рождается в его душе. Талант великого душевного спокойствия, он все принимал без мук разлада. Где-то в глубине отслаивались впечатленья бытия, рождался отзвук на самые мучительные вопросы, но эти кипения чувства и мысли не выходили на поверхность. Наружу являлся лишь светлый, пластически-законченный образ и, по неисповедимым путям художественного постижения жизни, сам творец меньше всех мог бы проследить те глубокие корни, которые питали мир его творчества.

XII.

НЕУДАЧИ С ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМОЙ. — ОСТРОВСКИЙ СРЕДИ СВОИХ ГЕРОЕВ. — „ШУТНИКИ“ И „ВОЕВОДА“.

Переходя к первой исторической пьесе Островского „Козьма Захарьич Минин-Сухорук“, мы обращаемся к произведению, которое принесло ему самые суровые разочарования.

Островский много лет был увлечен замыслом воспроизвести смутное время. Драму, как это видно из письма к Горбунову, он предполагал закончить еще в 1858 году и отдать графу Кушелеву-Безбородко для напечатания в журнале „Русское Слово“, но она была окончена позднее и лишь в 1861 году появилась на страницах „Современника“. Творчество над ней носило глубоко-тщательный характер. В черновых списках пьесы автор сам указывает на те „Акты Археографической комиссии“, которые послужили ему источником. Он тщательно изучил отписки и челобитные и, как оказывается, даже второстепенные лица взяты им оттуда. Приводимое в исследовании Кашина сопоставление читаемой в воеводском доме грамоты с подлинным „Воззванием архимандрита Троице-Сергиева монастыря Дионисия и келаря Авраамия“ действительно убеждает в том, что Островский умел художественно-перелагать в стихотворную форму старинные акты. Работа так кропотлива, что если порой и встречаются выражения, внесенные автором от себя, то потом оказывается, что они заимствованы из других хроник. Кроме актов, источником являлись и статьи, но и тут Островский предпочитал заглядывать в хроники, послужившие им материалом.

Вся эта работа дала хорошие литературные результаты. Выдержанный стих, отдельные красочные монологи, местами живо написанные сцены — все заставляло признать в труде несомненные достоинства. Но что касается общего стиля и общей композиции драмы, они скорее говорили о неудаче. И это вполне объяснимо. Оставаясь в области чисто театральных заданий, нельзя не признать, что драматург брал на себя в высшей степени трудную задачу. Пьеса, трактующая один из самых драматических моментов истории России, могла увлечь зрителей лишь постольку, поскольку ее действие было бы проникнуто страстным героическим пафосом. Но в этом отношении прошлая русская драма, включая сюда и пушкинского „Бориса Годунова", не только не давала определенных традиций, но и не содержала отдельных образцов для подражания. Правда, в давнюю пору начала девятнадцатого века Озерову удавалось всех объединить в общем порыве, но формы его пьес слишком обветшали. То же, что делали в николаевскую пору Кукольник и Полевой, не могло вызвать симпатий зрителей. Владея некоторым мастерством сцены, эти авторы шли явно в разрез с духом века. Напряженный патриотизм, понятный в пору великих потрясений наполеоновских войн, резал слух, когда патриотические бравады звучали в дни усмирения Польши или подавления венгров, восставших за свою свободу. Кукольник не совестился открыто воспевать русский кулак и противопоставлять верную исконным заветам и потому бесконечно мощную Россию погубившей себя благодаря свободным идеям Европе. Те, кто в слепоте мог приветствовать эти выпады, окончательно прозрели после севастопольского разгрома. Романтическая драма потеряла последний кредит, нелепое содержание вызвало полное осуждение литературной формы,

в которой все казалось ложным, напыщенным и условным.

Отсюда робость Островского впасть в подражание романтикам при полном неумении потрясать сердца другими средствами. „Минин", как драма, слишком эпичен, нечто вялое и тягучее. Это все должны были признать, и посильная заслуга защитников пьесы свелась к тому, что было указано на исключительную трудность замысла. Так П. Боборыкин поднял старый вопрос о том, что наша история слишком эпична, что она не открывает драматургу тех преисполненных энергии и страстности характеров, какие открывала Шекспиру история Англии. Но что это значит? Конечно, лишь то, что сюжет надо было обработать как-то иначе. Исходя же из того, что подлинно есть, и этот критик не мог не признать целого ряда промахов, как в обработке главной фигуры, так и в общем плане произведения.

Для пьес в патриотическом духе у нас не было ни литературной ни сценической школы. Если автор, стремясь писать по-новому, все же делал уступки старому, печать раздвоения лежала и на творчестве актеров. По отзыву одного из виднейших рецензентов, „декламация преобладала у всех, а о типичности характеров не было и помысла: всякий старался о том, чтобы получше выкрикнуть эффектную фразу или ударить себя в грудь кулаком так, чтобы удар был слышен в галлерее, которая за такой подвиг награждает обыкновенно рукоплесканиями". Удовлетворительно играли лишь очень немногие.

Неудача с „Мининым" была полнейшей. „Минин не вытанцовался... силы таланта не хватило", высказывал мысль Тургенев, и это являлось общим приговором.

Островский был бесконечно огорчен: рушились замыслы шести лет, в течение которых он вынашивал свое произведение. Драматург говорил в свое оправданье, что он совершенно беспристрастно подошел к изучению смутного времени, что он сам готов был искать ту „бунтующую земщину", о которой говорят кругом, но не нашел ее. Точно так же и Минин, по его искреннему убеждению, не демагог, какого хотели бы в нем видеть. Но... все это не было оправданьем. Пусть у автора были свои взгляды на эпоху, что же он сделал в своем плане, когда сцена общего пожертвования в ответ на призыв „заложить жен и детей", явилась чем-то непроходимо вялым и скучным. Островский хотел создать новые формы героической драмы и... пал под бременем непосильной задачи.

Его едва ли утешила высочайшая награда — пожалованный от Александра Второго перстень. Ни на что подобное сам Островский конечно не рассчитывал. Как передает Панаева-Головачева, проект представления к награде исходил от тогдашнего министра народного просвещения Головнина, человека, стремившегося, в противность своим предшественникам, итти навстречу литераторам. Он писал Панаеву вне всяких официальных форм: „Сделайте одолжение, почтеннейший Иван Иванович, доставьте мне, если возможно, завтра биографические сведения о г. Островском, а также и о его литературной деятельности, и сверх того, чин, имя и адрес. Мне нужно обратить внимание государя на его превосходную драму „Козьма Минин" и при этом рассказать все, что могу, хорошенько об авторе. Преданный Головнин". В результате этих хлопот министра и явилась награда автору.

Но тут опять курьез, на который способна была лишь русская власть. Одобрение министра и получе-

ние награды от монарха не избавили „Минина“ от цензурных воздействий. Постановка пьесы была признана „несвоевременной“, и автор, надеявшийся на успех на сцене и, как можно думать, веривший в то, что спектакль даст ему больше сторонников, чем выход драмы в журнале, мог в бездействии лишь любоваться на перстень. Такое отношение было близко к заведомому измывательству, но запрет длился целых четыре года.

Но как бы ни были неприятны огорчения этого рода, они не являлись той глубокой драмой, которая могла бы заставить писателя иначе смотреть на жизнь. И если его дальнейшие произведения — „Грех да беда на кого не живет“ и „Шутники“ носят более мрачный характер, это едва ли объясняется личными переживаниями. К напряженным драматическим коллизиям Островский подошел еще в „Грозе“. Было бы странно, если бы эта сторона жизни не привлекла его внимания и потом.

Написанная в 1862 году драма „Грех да беда на кого не живет“, явилась произведением ярким и значительным. Разрабатывая мотив ревности, писатель взял героя из того же торгового круга, но вложил ему иные воззрения. Разделяя обычный в его среде взгляд на жену, как неотъемлемую принадлежность мужа, Краснов не ищет покорности, а хочет любви. И конфликт нарастает, когда нежно любимая им Таня увлекается светским фатом. Характер Краснова задуман очень глубоко. По определению Аполлона Григорьева, это — „натура страстная и даровитая, сделавшаяся в своем быту натурою исключительною, с другой же стороны, натура вовсе недобрая в обычном смысле этого слова. Он — такой человек, который любит не в меру, около которого, в минуту раздражения, по его же словам, „близко окаянный ходит“, — у которого „в очах вдруг смеркается, в голове звенит, за сердце словно кто ру-

кой ухватит". Такие люди не краснеют, а бледнеют, не кричат, „а только судорожно говорят в гневе". Исполнители этой роли на московской и петербургской сцене — Пров Садовский и Павел Васильев — нашли обильный материал для игры. Богата пьеса и другими типично обрисованными фигурами. Диалог ее выдержан и полон метких слов. Восклицание купца Курицына „чего моя нога хочет?" вошло в поговорку, как самое яркое проявление самодурства.

Указанная драма заставляет вспомнить об очень характерной для Островского черте.

Располагающая мягкость настолько была заложена в самом существе его, что он привлекал симпатии даже тогда, когда выполнял самые щекотливые задачи. Купцы, жизнь которых он рисовал, никогда не были на него в обиде. Наоборот, их расположение к нему доходило, по словам одного из близких наблюдателей, „до глубочайшего уважения и своего рода обожания: для многих он был ближе духовника, и они рассказывали ему обстоятельнейшим образом всю жизнь как свою, так и своих семейных". Так было и с этой пьесой. Купеческий сын Горячев, послуживший прототипом для Льва Краснова, „боготворил Островского, которому, как на исповеди, и рассказал всю свою жизнь".

После этой пьесы Островский сделал экскурс в область старых купеческих типов, но экскурс такой милый, что писателя не хочется укорять за повторенье. „Тяжелые дни" снова рисуют Тит Титыча Брускова, который так выпукло дан в комедии „В чужом пиру похмелье". Пред нами ряд новых, уже чисто комических приключений. И весь антураж так хорош, что не знаешь, кто лучше—стряпчий ли Мудров, благородный джентельмен Василиск Перцов или жена Брускова, которая тре-

пещет при словах „жупел“ и „металл“. И тут очень любопытный штрих!

Островский многих выводил в своих пьесах, а на этот раз он, как можно думать, и сам мелькает среди своих персонажей. На фоне комедии вырисовывается образ Досужева. Этот адвокат — среди героев темного царства, но он и вне их, потому что его главный интерес — интерес наблюдателя. Он проходит „гением-покровителем“, как говорили строгие зоилы, но тем более хочется верить, что это он сам, писатель, лично заявившийся в недра темного царства.

— Какие выгоды доставляет тебе твое занятие?

— Выгоды довольно большие; а главное: что ни дело, то „комедия“.

Разве это не напоминает Островского, пред взором которого и в Совестном и в Коммерческом суде шли и шли длинной вереницей Большовы и Брусковы? И как хорошо говорит о такой догадке близко знавший писателя Флеров-Васильев:

„Не может подлежать сомнению, что в лице Досужева автор изображает самого себя. Именно поэтому необыкновенно характерны и важны слова, которыми Досужев заканчивает комедию „Тяжелые дни“.

„Ничего мне от вас не надо. Живите, женитесь, плодитесь, ссорьтесь, миритесь, судитесь, а я буду глядеть на вас да радоваться!“.

„В этих словах заключается весь Островский. Он не был сатириком. Он был юморист и совершенно как Диккенс обладал удивительною деликатностью и тонкостью чувства. Он вероятно думал бичевать, а вместо того радовался, созерцая оком художника тот своеобразный мир, который развертывался перед ним“.

Что Досужев вводное, далекое от окружающего мира лицо, подчеркивала и игра Шумского. При его пере-

даче Досужев являлся „человеком независимым, изучающим нравы замоскворечья, как изучают нравы дикой страны, и забавляющимся ее грубыми и невежественными обитателями ради развлечения" — трактовка роли тем более любопытная, что артист всегда внимательно относился к указаниям автора.

Новая пьеса — „Шутники" — доставила Островскому успех на сцене, но была встречена теми же упреками в слабости произведения по сравнению с лучшими трудами автора. Мотив „сцен" не особенно нов, — напускное шутовство человека достойного, забитого жизнью, но более высокого нравственно, чем те, перед кем он вынужден паясничать. Такой тип есть и в литературе Запада. Но пьеса полна движенья и в крупном театре дает режиссеру возможность блеснуть уличной сценой, где пред зрителями проходит старая Москва, с беззаботной молодежью, важным барином, уличной певицей, со всем, что характерно для толпы той эпохи. Впрочем „Шутники" не кажутся скучными и без этой картины, в них есть интрига, и автор слишком скромно назвал свою комедию „сценами".

А затем опять Волга, та же Волга, которая вдохновила и на создание „Грозы".

Максимов говорит о волжских впечатлениях драматурга, давших ему ряд тем для драм и комедий. „С вечевых, некогда вольных, новгородских пригородов повеяло тем переходным временем, когда тяжелая рука Москвы сковала старую волю и наслала воевод в ежовых рукавицах на длинных загребистых лапах. Приснился поэтический „Сон на Волге", и восстали из гроба живыми и действующими „воевода" Нечай Григорьевич Шалыгин с противником своим вольным человеком, беглым удальцом посадским Романом Дубровиным, во всей той правдивой обстановке старой Руси, кото-

рую может представить одна лишь Волга, в одно и то же время, и богомольная, и разбойная, сытая и малохлебная".

Произведение могло носить тем более увлекательный характер, что автору удалось, в противоположность религиозно-сосредоточенной толпе Минина, подойти к мятежной, стихийно-страстной стороне народного духа. Он рисует мрачными красками лишь представителей власти, а элемент протестующий — разбойничество — поэтизирует с тем же увлечением, с каким его поэтизировали народная песня и легенда. Это хорошие люди, которым „только невыносимое состояние общества вложило в руки кистень". Казалось, все обеспечивало драматургу победу, но и на этот раз повторилась неудача первой исторической драмы. При выдержанном языке и отдельных поэтических сценах, все в общем — вяло, лирично, лишено сценической увлекательности. „Драмы самой нет, а на сцене, как в волшебном фонаре, проходит ряд не совсем ловко сцепленных друг с другом картин", писал московский рецензент Баженов, и его слова являлись отраженьем общего мненья.

XIII.

ОСТРОВСКИЙ И ПЕЧАТЬ. — ПОЕЗДКА ПО ВОЛГЕ. — АРТИСТИЧЕСКИЙ КРУЖОК. — СЛИШКОМ РЕАЛЬНАЯ ПЬЕСА.

25 сентября 1864 года умер Аполлон Григорьев.

Этот факт слишком значителен, чтобы его можно было обойти молчанием: умер не критик Островского, не личный его друг, — умер великий энтузиаст, для

которого культ творца „Грозы“ был высшим смыслом и высшим счастием жизни. Аполлон Григорьев „верил“ в Островского, только и жил его идеями и его образами в их живом воплощении на сцене. „Нет бога, кроме Островского, и пророка его выше Садовского!“ — воскликнул раз он — и это всего полнее отражает его настроения. Кто же был еще? действительно думал он, с грустью говоря о том, что театр не дело Тургенева, и с гневом обрушиваясь и на Писемского за „Горькую Судьбину“, и на Потехина за его бытовые драмы.

— Совершенен один Островский! — это мог твердить из года в год лишь тот, кто действительно постигал красоту писателя и подлинно угадывал его силу. И мы видим, что и то и другое было уловлено Аполлоном Григорьевым. Сколько превосходных описаний содержат его рецензии, разбросанные на страницах „Москвитянина“, „Эпохи“ и особено „Якоря“, где он действовал, как полный хозяин. Каждую картину он прежде всего постигал в ее художественной целости и в анализе идеи пьесы шел не от отдельных слов, а от общего гармонического ее лада, как результата определенной, лишь автору присущей, душевной настроенности. „Он не сочувствует своим самодурам, об этом не стоит и спорить, но он мягок и не гнев его стихия“, — вечно улавливается в его статьях как основная мысль об Островском. И надо сознаться, что именно по этому пути и пойдет после многих колебаний дальнейшая критика, хотя и отдавая дань Добролюбову в его анализе тех неприглядных социальных условий, которые нашли отражение в пьесах писателя.

Но тут мы сталкиваемся с явлением глубоко характерным в развитии представлений о творчестве Островского.

Добролюбов умер за три года до Аполлона Григорьева, чуткий Эдельсон немногим пережил их обоих. И когда смолкли они, замер голос тех, кто подходил к каждому произведению Островского с общим мерилом его творчества. Худо или хорошо, они всегда оценивали писателя в целом, заставляя и других не терять из виду основной точки зрения на драматурга. Но не то мы видим позднее. С шестидесятых годов, при крупном развитии газетного дела, критика все более вытесняет журналист. Но вечное зло газетной работы в соблазне сменить все скучные идеи одним стремленьем — подать горячо сегодня. Отсюда преувеличение неудач писателя и тон балагурства, совершенно немыслимый раньше. Если Пальховский напал на „Грозу", он сразу показал, что его пером водит идейное пристрастие, а не желание пустить „бонмот", от которого надорвали бы животики. Теперь же так часто прорывается только это стремленье. Но конечно ему были чужды сотрудники журнала, Аверкиев, Боборыкин, Утин и другие, умевшие в самых упреках хранить предание иных традиций.

Сделав эти оговорки, мы должны все же признать, что надо быть готовым к тому, что суд современников окажется строже суда потомства. Это объясняется тем, что одно дело относиться к пьесе, как к явлению дня, а другое брать ее в чисто-историческом плане. Для людей шестидесятых и семидесятых годов Островский был писателем великих надежд и самых смелых ожиданий. При редких обращениях к театру Писемского и Сухово-Кобылина, при забвении театра Тургеневым кто, как не автор „Грозы" и „Свои люди — сочтемся", мог воплотить в сценических образах новые типы переходной эпохи? Пало крепостное право, началась работа в земствах, по-новому зазвучали приговоры

суда присяжных и мировых судей — и как хотелось осмыслить все эти явления, представлявшие столько материала и для легкой насмешки и для потрясающей драмы. Зрители надеялись увидеть Большовых новой формации, нарождающихся под иной личиной Подхалюзиных или героинь, то полных великого душевного смятения, как Катерина, то решившихся все взять от жизни, как гордая и смелая Варвара — ведь сама жизнь зовет по-новому глядеть на мир. И вдруг картинки, наброски, милые сами по себе, но не дающие отклика ни на одну волнующую думу. Критика досадовала, и ее настроения несравнимы конечно с настроениями тех, кто приходил на ту же пьесу чрез много лет с чисто эстетическими ожиданиями общей художественности плана, типов и диалога. Отсюда гнев на пьесы, которые позднее прочно утверждались в репертуаре.

Но все это обещало бури в будущем, пока же виднелись лишь первые тучки на горизонте, которым можно было не придавать значенья. И Островский так и делал.

Наступало лето, можно было отойти от театральных дрязг, забыть докучные хлопоты и волнения — и к нему снова возвращались невозмутимое благодушие и веселость. В 1865 году он в доброй приятельской компании предпринял поездку по Волге, и в его письмах снова оживает знакомый облик готового отдаться всем утехам бытия молодого сотрудника „Москвитянина".

Путешествие с неизменным другом Горбуновым, при массе попутных встреч, носило характер шумной потехи. Путешественников не смущало плохое лето, и Островский, стоически вынося шалости погоды, писал: „Плывя от Казани вниз, я дивился тому, с какою премудростью

все устроено в природе; чем дальше на юг, тем холоднее. В Самаре оказалось, что больше всех пьет кумысу здоровый Рассказов". В Саратове запахло наконец югом, но Островский не рисует красот природы, а шутливо сообщает, что есть вокзал на берегу Волги, коммерческий клуб и загородный сад с театром. Актриса местной труппы милейшая женщина Пиунова-Шмидгоф ставила в свой бенефис „Грозу", и Горбунов, как учтивый кавалер, предложил ей свои услуги, сыграл Кудряша и доставил полный сбор. Среди ста тысяч жителей нашлась кучка порядочных людей, с которыми путешественники и не замедлили сблизиться. Старые песни о Саратове далеко не справедливы. Поется, например, „А в Саратове девицы хороши!" „Ничего нет хорошего! При том же известно, что Саратов есть родина хлыстов. Если бы в Саратове точно были девицы хороши, то не было бы никакого расчету заводить такую пустую и противоестественную секту". В дороге играли в пикет, снимались порознь и в группах и не забывали о столе, который был далеко не плох: „совершенно свежая икра, осетрина, севрюга, стерляди, дупеля, фазаны, все это нипочем".

Сообщая все эти подробности в шутливо-проказливой форме, Островский нет-нет да и вносил в свое посланье такие штрихи, которые говорили об острой наблюдательности и способности возмущаться общественным злом. „Слова песни „под Самарою разбойнички шалят" не совсем справедливы; разбойников теперь нет, нельзя, век прогресса, теперь поборы с судов производятся инженерами водяной коммуникации, а не разбойниками, все-таки шаг вперед; не знаю, выгоднее ли стало судохозяевам, да мало ль чего! Что на них смотреть. Разбойник мужик необразованный, у него и потребности незначительные, оттого он и брал меньше, а офицер,

дело другое, он и шампанское пьет и французские перчатки носит".

Поездка заграницу или по Волге была приятным развлечением. Но вскоре Островский нашел более близкое место для летнего отдыха.

В 1853 году умер отец его. Помимо дома в Москве, после него осталось отказанное второй жене имение в Кинешемском уезде Костромской губернии—Щелыково. Имение это расположено в необычайно красивой местности. Вокруг него протекают три реки: быстрые в своем течении по оврагам, извилистые и шумливые на бесчисленных каскадах Куенга и Сендега и более спокойная сплавная река Мера. Они видны с расположенного на горе усадебного дома, и вид оттуда так красив, что умиравший владелец именья просил еще раз подвести его к окну, чтобы он мог бросить последний взгляд на бесконечно-живописную картину. Александр Николаевич и его брат Михаил не менее отца любили Щелыково и в 1876 г. решили купить его у мачехи, на что та и выразила согласие. С покупкой имения Островский превращался на лето в помещика, если и не особенно искусного в хозяйственных делах, то умеющего ценить прелести жизни на лоне природы. Еще в Москве он заявил себя страстным рыболовом. Вместе с таким же фанатиком этого дела, актером Иваном Егоровичем Турчаниновым, они уезжали на славившиеся карасями пруды подмосковных сел Коломенского и Ильинского и там предавались ловле рыбы на удочку. В многоводном Щелыкове можно было конечно поставить это дело еще шире. А затем—катанье на лодке, прогулки, приемы личных и театральных друзей. Бурдин, Нильский, писатели и актеры располагались в уютном мезонине для капитального житья, которое затягивалось порой на пол-лета.

В 1864 году Островский женился на питомице театрального училища молодой артистке Васильевой, урожденной Бахметьевой, которая вскоре после брака оставила сцену. В ее лице он нашел истинную подругу жизни, а щелыковские друзья радушную хозяйку, хотя и строгую к тому, чтобы за дружескими тостами Александр Николаевич не переходил установленной грани.

Присутствие гостей не мешало писательской работе. Отрывки его дневника содержат указания на самые разнообразные труды, — и оригинальные пьесы, и переводы, и оперные либретто для композиторов, писавших на сюжет его произведений. Злые языки утверждали, что при своих наездах в Щелыково приятели драматурга умели обделывать и личные дела. Им первым читались пьесы, и роли разбирались, если так можно выразиться, на корню. Этому можно поверить, так как при доброте душевной Островский не всегда был строго беспристрастен.

В 1865 году, по возвращении в Москву, Островский уже в водовороте радостных забот о крупном театрально-художественном деле — создании Артистического кружка. Вместе с друзьями отдается он его организации, а когда наступит наконец вожделенный день открытия, занесет этот день в число наиболее счастливых в своей жизни.

И это понятно тем более, что начинание в основе своей носило вполне серьезный характер.

Нам приходилось отмечать строгость воззрений Островского на сценическое искусство. Помня высокую по мастерству труппу сороковых годов, он глубоко скорбел о том, что в театр врывается дилетант, не прошедший никакой школы и не имеющий строго выработанных воззрений. Удручало его и то, что при

существовании монополии императорских театров молодые таланты не имели возможности выступать перед столичной публикой. И Артистический Кружок, на-ряду с обычной программой устройства вечеров и собраний, полагал свою цель „в распространении в публике правильных понятий о всех отраслях изящных искусств и в развитии ее эстетического вкуса", а также „в доставлении начинающим артистам и художникам возможности сделаться известными публике". Островский был одним из самых ревностных инициаторов дела и через много лет, вспоминая о многознаменательной для него дате 14, писал в альбом Семевского: „Памятно мне также и 14 ноября, день открытия Артистического кружка, об устройстве которого так деятельно хлопотали мы с покойным Н. Г. Рубинштейном. Артистический кружок некоторым образом заменил театральную школу; он дал московской сцене М. П. Садовского, О. О. Садовскую и В. А. Макшеева; в нем же первый раз познакомилась московская публика с огромным талантом П. А. Стрепетовой".

Кружок, о котором нам придется еще говорить, с первых же шагов объединил артистический мир Москвы. На вечерах его царила непринужденность. Пели, рассказывали, читали свои произведенья. Иногда импровизировались танцы, и тогда таперами являлись все музыканты, начиная с Н. Г. Рубинштейна. Бывало и так, что играли Н. Рубинштейн и Вениявский.

Тем временем шли своим чередом литературные дела.

Осенью того же 1865 года была исполнена на сцене комедия „На бойком месте".

Ее действие переносит в далекую глушь и рисует старые и мрачные нравы. Суровый хозяин постоялого двора Бессудный, с одобрения мужа ласковая

к постояльцам жена его, лихой кутила помещик — все это быт минувшего времени. Но типы очерчены ярко. По справедливому замечанию Баженова, Островский отступил здесь от обычной манеры с первого выхода обрисовывать характер и не дополнять его потом ни одной новой чертой. Уверенный в своей силе Бессудный постепенно убеждается в том, что он обманут, и от спокойствия переходит к борьбе, которая тем более интересна, что его враг, жена — женщина бесконечной хитрости, ловкости и увертливости.

Говорят, на замысел пьесы автора натолкнуло то же путешествие по Волге, во время которого была задумана и „Гроза", но аналогия между волжской встречей с хозяином, торговавшим своими дочерьми, и между этой комедией несколько отдаленна.

Комедия имела успех, но Островскому пришлось выслушать и упреки за слишком рискованный сюжет. Критик „Современной летописи" возмущался тем, что автор рисует среду „постоянного воровства, грабежа, спаиваний, опаиваний и убийств" и заставляет купчика Непутевого и входить на сцену и уходить со сцены в безобразно пьяном виде. Но еще более негодовал он на рискованность любовных положений. „Что касается до эротизма, — находим мы в той же рецензии, — то автор остановился только у самых Геркулесовых столпов, за которыми начинается царствование маркиза де-Сад с братией. Автор прямо уготовал для Миловидова с Евгенией комнатку, расположенную перед глазами зрителя в глубине сцены... Еще шаг — и нас бы унесло течением за Геркулесовы столпы. Сам Жук, работник Бессудного, заглянув в дверь, сконфузился и поспешил обратиться к публике с восклицанием: баловство!"

Нечего и говорить, что позднейший зритель был крайне далек от такого взгляда. Но упрек Островскому за пристрастие к изображению людей, падких до утешения дарами Бахуса, слышался и позднее.

Более понятно разочарование критики при выходе „сцен из московской жизни" — „Пучина". Тут действительно и перепевы уже давно знакомых типов и уклон в мелодраму, которой всегда был чужд Островский. Потому ли, что мало оценили это произведение в журналах, но оно появилось на страницах газеты „С.-Петербургские Ведомости", где и прошло в первых номерах 1866 года.

После того автор снова обращается к историческим сюжетам.

XIV.

„ДМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ И ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ". — СПОР ИЗ-ЗА ПЬЕСЫ. — ДРАМА ПИСАТЕЛЯ ИЛИ ДРАМА ТЕАТРАЛА?

С „Мининым" Островского постигла неудача, но несравненно больше имел он успеха, когда обратился к эпохе Самозванца. И это вполне понятно! Таинственное происхождение лица, овладевшего московским престолом под именем Дмитрия, его смелые планы новшеств, самый характер, с причудливыми переходами от тонких замыслов к непростительному легкомыслию — все это пробуждает мысль о драме, полной движения, увлекательной в каждой из отдельных сцен. Но не менее любопытен для драматурга и соперник Дмитрия Шуйский, ловкий и честолюбивый интриган, способный

переходить от клятв в верности к самой коварной измене. Задача отразить эту эпоху увлекала Шиллера, увлекала Пушкина, а вслед за ними увлекла и Островского. Но он, как писавший позднее, мог придать более интересный психологический облик своему герою. Его Дмитрий — не Гришка Отрепьев, хотя в то же время и не подлинный сын Грозного. Это — личность, взращенная боярской партией для мести Годунову, человек, минутами склонный верить в свое царственное происхождение.

Такое понимание Самозванца было близко к идеям Костомарова, высказанным им в работе „Названный царь Дмитрий", и так как очерки историка появились в первых книжках „Вестника Европы" за 1866 год, в критике возникало предположение, что Островский, опубликовавший свой труд несколько позднее, широко пользовался трудами Костомарова. Но драматург и на этот раз непосредственно изучал исторические акты. Это подтверждает и письмо знаменитого историка. В нем он говорит о драматической хронике Островского: „Считаю долгом объяснить, что весною 1866 года, когда мой „Названный царь Димитрий" еще весь не был напечатан, артист И. Ф. Горбунов читал мне эту драматическую хронику. Г. Островский не мог видеть в печати второй части моего сочинения, а его хроника обнимает именно те события, которые изображаются в этой второй части. В рукописи я не сообщал своего сочинения г. Островскому, с которым даже в то время не был достаточно знаком. Сходство между драматическою хроникою и моим „Названным царем Димитрием" произошло, без сомнения, оттого, что г. Островский пользовался одними и теми же источниками, какими пользовался я". Сближение драмы с трудом Костомарова могло напрашиваться тем более, что пьеса, как

и историческое исследование, появилась на страницах „Вестника Европы". Редактор журнала Стасюлевич охотно зачислил драматурга в число своих сотрудников и до конца сохранял с ним добрые отношения. Отмечается критикой и сходство пьесы Островского с трагедией Хомякова „Димитрий Самозванец". Тут совпадает и обрисовка некоторых личностей и замысел отдельных сцен. Но как бы то ни было, хроника Островского отличается многими достоинствами, и притом не только литературными, но и театральными. Сцены суда над Шуйским, свидания Дмитрия с царицей Марфой, признавшей его своим сыном, схватки москвичей с поляками, смерти Дмитрия — полны того увлекательного движения, которого так мало в „Минине".

Но тут мы сталкиваемся с крупным эпизодом. Театральное дело — дело чрезвычайно сложное. В нем могут возникать тягостные недоразумения и при отсутствии несправедливого отношения к драматургу. Это подтверждает и история постановки хроники Островского „Царь Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский".

Когда Островский не заявлял еще о своей пьесе, в Петербурге 7-го января 1866 года с крупнымъ успехом прошла пьеса Н. А. Чаева „Дмитрий Самозванец". Вполне естественно, что возникла мысль о постановке этой пьесы и в Москве. Но тут-то и подал свой голос Островский. Он желал во что бы то ни стало, чтобы Москва осталась за ним, и, когда дирекция стала на сторону Чаева, обратился непосредственно к министру двора графу Адлербергу. После ссылок на свои заслуги и извинений за беспокойство, Островский писал: „Если драма Чаева имеет заслугою успех в Петербурге, что некоторым образом гарантирует успех ее и в Москве, то и я, с своей стороны, имею успех двадцати двух пьес, поставленных на сцену, — и около полумиллиона

серебром сбора, если не более, доставленного ими дирекции, и потому отказ в постановке моей пьесы будет для меня оскорблением, тем более чувствительным, что оно ничем не заслужено. Я нисколько не имел намерения лишать г. Чаева его успехов в Петербурге, справедливость требует, чтобы и я имел в Москве свою долю успеха и нравственного вознаграждения за мой серьезный исторический труд". Это прошение было усилено ходатайством брата драматурга, занимавшего в то время видный пост в государственном контроле. Министр склонился на сторону Островского, и дирекция сделала уже распоряжение о постановке его пьесы, когда заговорил Чаев. Он тоже обратился к министру, и его письмо дышало сознанием нарушаемых его прав. „Я не говорю уже о том, писал он, что за границею единовременная постановка пьес под одним названием считается нарушением прав личной собственности, не говорю о том, что пьеса моя, дав в короткое время столько полных сборов дирекции и будучи напечатана и одобрена обществом за четыре года до появления пьесы Островского, имеет, по мнению многих, некоторое право на постановку, по крайней мере, прежде только что появившейся, еще не напечатанной даже пьесы под тем же названием. Не говорю о том, что бы сказал Островский, если бы я во время постановки какой-нибудь из уважаемых пьес его написал пьесу под тем же заглавием и обратился бы в дирекцию с просьбой заменить его пьесу моею". В заключение Чаев взывал к чувству справедливости.

Не на стороне Островского оказался и директор театров граф Борх. Ссылка драматурга на прибыли дирекции от постановки его пьес представлялась ему не убедительной. Бывала польза, но бывал и убыток. Так последняя драма „Сон на Волге" не имела никакого

успеха ни в Петербурге ни в Москве и, совершенно не оправдав крупных на нее затрат, была снята с репертуара.

Все складывалось против Островского, но тогда вопрос, как принято теперь выражаться, был перенесен в другую плоскость. Министр предложил выяснить расходы на постановку той и другой пьесы. Пьеса Чаева, как состоявшая из семнадцати картин, требовала расходов гораздо больше, и предпочтение было оказано произведению Островского.

Признаем откровенно, что вся эта история оставляет не особенно приятное впечатление.

Если и не становиться на сторону Чаева, все же нельзя не почувствовать, что взаимные пререкания двух представителей литературы пред очами министра — явление довольно грустное. Но в обращении к этой инстанции повинен был не Чаев.

К счастью, не целиком повинен был в том и Островский. Мысль об обращении к министру зародилась у Бурдина, и он уговаривал воспользоваться его проектом. Но Островский как будто сознавал, что это не вполне прямой путь. Отсылая Бурдину свое обращение к министру, он горько жалуется на невыносимо-тяжелое состояние духа. У него расстроены нервы; известие о том, что в Москве идет пьеса Чаева, совершенно его добило, и ему сделалось дурно. „Письмо теперь у тебя в руках,—посылай его или разорви, делай так, как укажет тебе твоя любовь ко мне",—заканчивалъ он. Бурдин заявление передал.

И вот тут-то, в разгар этих забот и душевной тревоги, и написал драматург то письмо, которое цитирует каждый его биограф, как высшее выражение писательских мук.

27-го сентября 1886 г. Островский писал все тому же Бурдину: „Объявляю тебе по секрету, что я совсем оста-

вляю театральное поприще. Причины вот какие: выгод от театра я почти не имею, хотя все театры в России живут моим репертуаром. Начальство театральное ко мне не благоволит, а мне уже пора видеть не только благоволение, но и некоторое уважение; без хлопот и поклонов с моей стороны ничего для меня не делается, а ты сам знаешь, способен ли я к низкопоклонству; при моем положении в литературе играть роль вечно кланяющегося просителя тяжело и унизительно. Я заметно старею и постоянно нездоров, а потому ездить в Петербург, ходить по высоким лестницам — мне уже нельзя. Поверь, что я буду иметь гораздо больше уважения, которое я заслужил и которого стою, если развяжусь с театром.

Давши театру 25 оригинальных пьес, я не добился того, чтобы меня хоть мало отличили от какого-нибудь плохого переводчика. По крайней мере, я приобрету себе спокойствие и независимость вместо хлопот и унижения. Современных пьес больше писать не стану; я уже давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей; буду писать хроники, но не для театра. На вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они неудачны. Я беру форму „Бориса Годунова", таким образом постепенно и незаметно я отстану от театра".

Это письмо действительно показатель душевной муки, но все это лишь мука театрала, связавшего и свою личную судьбу и судьбу своей семьи с делом бесконечно запутанным, где литературный успех далеко не всегда говорит хоть о какой-нибудь материальной выгоде. Мы чувствуем здесь отреченье, — но от чего? Совсем не от литературы. „При моем положении в литературе", — гордо говорит Островский, — считая свое положение высоким и почтенным, да и не имея никаких поводов думать иначе. „Развязаться" надо было с театромъ.

Таким образом, если это и трагедия, то все же лишенная того значения, какое готовы придавать ей некоторые историки писателя. Один из них говорит: „драматург переживал то самое настроение, какое неоднократно посещало Тургенева среди ожесточенных нападок критики на его романы. Он говорил тогда „Довольно"— и решал положить перо. О, нет, настроение было совсем не то же самое. В деле Островского критика была совсем не при чем. С другой стороны, в деле Тургенева хоть малейшая ссылка на материальные условия лишила бы его отреченье той исключительно-идейной окраски, которою оно так глубоко проникнуто.

Да он был и бесконечно глубже, пессимизм Тургенева. „Страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелка, неинтересна и нищенски плоска", — писал знаменитый романист. Но такое признанье — отказ от всех приманок жизни, безотрадное гоголевское „скучно на этом свете". Где же хоть намек на такие же настроения Островского?

Что трагедия его была не так глубока, видно и из того, как быстро сменялись мрачные настроения его приливами энергии.

Островский сам писал о том, что над основанием Артистического кружка деятельно хлопотал с Н. Г. Рубинштейном. Но в 1866 году открылась Московская консерватория, и Н. Г. Рубинштейну, как первому ее директору, пришлось отдать новому делу все силы. Островского же, по словам историка Кружка, ничто в ту пору не отвлекало, и он работал в нем чрезвычайно интенсивно. Но это была живая и веселая работа.

В правление кружка быстро проникли артисты. К началу 1866 года в числе старшин наряду с писателями, Плещеевым и Островским, были Садовский, Живокини и два скрипача. Стали устраиваться концерты, завелся

постоянный оркестр, ставились отрывки опер. На-ряду с тем не забывалась и драматическая часть: выступали артисты, выступали и авторы — Чаев, Писемский, Кугушев и, конечно, Островский. Наш драматург с большой охотой знакомил членов кружка со своими произведениями. Едва закончив пьесу „Пучина", он уже читал ее в кружке, а 20 сентября предложил вниманию той же аудитории первую часть хроники „Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский". Мастерство его чтения было так велико, что он вскоре стал расширять свой репертуар, и мы узнаем то о чтении им трагедии Ал. Толстого „Смерть Иоанна Грозного", то об исполнении басен на вечере в память Крылова.

Отдав дань музам, умели и другими способами преследовать приятную задачу „отдохновения и развлечения". Не обходилось дело без биллиарда, карт и ужинов, на которых умели не только со вкусом закусить, но и хорошо выпить.

Но как бы ни была проста картина, — а в жизни Островского все просто и лишено позы — тут начало интересного сдвига в психологии писателя, зарождение новых стремлений, которые будут с годами лишь крепнуть.

Не удовлетворяясь ролью драматурга, он все настойчивее будет проявлять желанье не порывать с театром, а стать еще в какое-то отношение к нему. Им овладеет стремленье передать свою технику более молодым авторам, подготовить для сцены артистов, развивших все стороны дарования, перевести лучшие произведения западной литературы, наконец, создать артистические кружки и театр, через которые можно было бы влиять на широкую массу публики. Эта сторона его деятельности будет все развиваться, пока он не подведет последний итог писательской работе и не объявит об окончательном переходе к практическому театральному

делу. Стремления глубоко-благородные, так как они насквозь проникнуты одним порывом — облегчить для других так трудно слагавшийся для него самого писательский путь.

А на этом пути то и дело возникали беды, порой поражавшие своей неожиданностью.

К числу их относится и случай расхождения драматурга с композитором Серовым из-за переработки драмы „Не так живи, как хочется" в оперное либретто. Этот любопытный эпизод приходится начать издалека.

XV.

РАСХОЖДЕНИЕ С КОМПОЗИТОРОМ СЕРОВЫМ. — ЛИБРЕТТО „ГРОЗЫ". — СОТРУДНИЧЕСТВО С ДИРЕКТОРОМ ТЕАТРОВ. — МИР БЮРОКРАТИИ.

У Островского и Серова была связь в виде их общего друга Аполлона Григорьева. Восторженный поклонник писателя, он в то же время увлекался и Серовым, которого считал „прегениальнейшей бестией". И тот и другой, по его мнению, могли воплотить стихию народного в таких образах, когда национальное возвышается до общечеловеческого. И едва появилась драма „Не так живи, как хочется", у Аполлона Григорьева сейчас же зародилась мысль о том, что это произведение может послужить сюжетом для оперы. В своем глубоко-поэтическом разборе пьесы он писал: „в этой драме, кроме ее осязаемых и видимых лиц, царит над всеми лицо невидимое, жирное, плотское, — загулявшая совсем масленица. Эта масленица — один из многих,

и при том наиболее уцелевший остаток нашего старого и доселе еще присущего нам язычества, пора полнейшей плотской разнузданности, хоронит божество мрака — зиму, и на последях вволю бушуют ее темные служебные силы: хари (маски) бродят по улицам, по ночам нечистые силы, юмористически называемые Анчутками беспятыми, Епишками и пр., ходят на свободе. Загул, дикий до беснования, достигает своих крайнейших пределов. Зимняя полоса культа Ярилы кончается... С ударами постного колокола к заутрене нечистые силы исчезают, но до этой минуты темное божество с его темным весельем и диким загулом—всевластно". И критик заключал: „вот тут бы удивительно могло помочь поэзии другое искусство—музыка. Да, я твердо верю, что Серов, задумавший написать увертюру, антракты и всю оркестровку песен для „Бедность не порок", напишет музыкальную поэму к „Не так живи, как хочется".

Серов в письме к Островскому от 23 апреля 1867 года ссылался на свои беседы с уже покойным тогда Аполлоном Григорьевым. „Еще с покойным Аполлоном Григорьевым, — писал он, — мы много раз толковали, что „Не так живи, как хочется" отличный сюжет для русской народной оперы, где, кроме действующих лиц пьесы, будет еще одно, для драмы невозможное: это сама широкая масленица во всем ее русском разгуле... Я чувствую себя готовым к такому сюжету". В ответном письме Серову Островский сообщал, что после долгого обдумывания сюжет его драмы кажется ему неподходящим для оперы: „он мелок, весь интерес вертится на загуле, хотя и не широком, но все-таки этого мало для оперы: нет ни глубоких страстей, ни сильных положений". Затем в сюжете „мало картинности для сцены— все три действия идут в комнатах". Серов оспаривал

это мнение; он находил, что Островский подходит к оперному делу „более со стороны внешней, со стороны пышности и торжественности спектакля", но это остатки старых воззрений на оперу. Островский согласился на доводы Серова, но они вместе написали лишь три действия либретто. При обработке четвертого Островский увлекся сценой масленичного загула. По словам вдовы композитора он к этой сцене „примешал бесов — настоящих, с хвостами, рогами и прочими чертовскими аттрибутами, — якобы смущающих толпу загулявших, а Еремку выставил чем-то вроде Каспара в „Фрейшюце": „полудьявол в зипуне". Кроме „чертовщины" несогласие между драматургом и композитором произошло и по поводу пятого действия. „Чем больше втягивался Серов в сочинение музыкальной драмы, тем более сгущалась психологическая атмосфера и громовыми тучами повисла над головами его героев; поэтому ему чуялась неизбежная роковая катастрофа в конце". Когда он сообщил об этом Островскому, между ними последовал разрыв. Не отвечая на запросы Серова, Островский стал избегать и личных с ним встреч. Либретто закончили сотрудники Серова Калашников и Жохов. Название „Вражья сила" взято было композитором из письма Островского при присылке четвертого действия.

С художественной точки зрения Серова нельзя осуждать: конец, придуманный им, встретил большое одобрение в литературной критике. Но можно пожалеть о том, что драматическая развязка не рисовалась композитору в самом начале работы над сюжетом. У Островского черновые наброски либретто носят заглавие: „Не так живи, как хочется", комическая опера в четырех действиях. Замысел его был ясно определен, и он мог при первых же переговорах указать, способен ли он

пойти на уступки. Укажем еще и на то, что приводимый разбор Аполлона Григорьева тоже не предполагает драму, а говорит о смирении темных сил при звоне благовеста.

Серов умер, не закончив это произведение, и последние акты оперы были оркестрованы, по просьбе вдовы его, композитором Соловьевым. При первой постановке опера успеха не имела, но затем прочно утвердилась в репертуаре. Известный певец Стравинский пятьдесят раз исполнил на сцене Мариинского театра роль Еремки. Позднее эту партию включил в свой репертуар Шаляпин.

Неизмеримо большей самостоятельностью пользовался Островский при составлении либретто из драмы „Гроза", на сюжет, которой задумал написать оперу композитор В. Н. Кашперов. Но знаменитый драматург не проявил таланта либреттиста, и его либретто даже смутно не отражает красот прекрасной драмы.

Действие начинается отъездом Тихона, и Борис, попавший в сени Кабановых, плачется на несчастье полюбить чужую жену:

Не хитро беду нажить
Да потом и не изжить.
Что же делать, как же быть?!
Лучше бросить, позабыть.

Тихон, подозревая Бориса, говорит ему при прощаньи:

Ну, прощай и ты, Борис!
Ты уж лучше, брат, женись,
Заведись своей женой,
Чтоб не думать о чужой.

Борис обижается, и Тихон уверяет, что пошутил. Все прощаются, и занавес падает при пении хора слуг.

Более удачно второе действие, где арии Катерины хоть несколько отражают ее поэтические речи о прež-

ней жизни дома. Затем стремительный переход к сцене свиданья, хотя Кудряш и отговаривает Бориса:

Нет, уж лучше, брат Борис,
Ты за это не берись.

Свидание происходит; третье действие — сознание мужу; четвертое — гибель Катерины. Ее последняя мысль обращена к Борису:

Прощай, моя радость!
Прощай, мой милый!
Мы встретимся снова,
Уже за могилой.

Труп приносят Кудряш и Борис, так как Кулигин в опере не фигурирует, а Кудряш с Варварой не убегают из дому. В заключение — Тихон, Борис, старуха Кабанова, Варвара и Кудряш поют по куплету, одинаково начинающемуся словами: „Нет, мало мы тебя любили", но каждый высказывает свой взгляд на гибель Катерины. Затем все в полнейшем единодушии поют:

Здесь перед нами только тело,
Душа на небо улетела
Зрить судию на небесах,
Который милосерд и благ.

Опера прошла в 1867 году на сцене Мариинского театра несколько раз и затем была предана полнейшему забвению.

Желание Кашперова писать оперу на сюжет „Грозы" лишило Островского другого композитора, давно облюбовавшего тот же сюжет.

Еще в консерваторские годы Чайковский восхищался этой драмой, и мысль об опере на ее сюжет была его „любимой мечтой". Теперь пришлось от этой мечты отказаться. Взамен того Островский обещал сделать либретто из „Воеводы". Весной 1867 года он начал

сдавать его Чайковскому. Комедия в пяти действиях с прологом уложилась в три действия, из которых второе в двух картинах. Но либретто, составленное сообща и драматургом и композитором, даже более Чайковским, чем Островским, оказалось неудачным. По справедливому замечанию М. Чайковского: „все, что составляет главную прелесть и очарование комедии, т.-е. вся бытовая и фантастическая часть ее была безжалостно отброшена, и сохранилась только бледная и бессодержательная фабула неудачного любовного похождения сластолюбивого и жестокого старца". Опера вышла крайне бледной, и Чайковский в досаде сам уничтожил ее партитуру. Но эта неудача не повела к охлаждению его отношений с Островским. Наоборот, их знакомство очень быстро перешло в самую искреннюю дружбу.

Хлопоты с композиторами были за это время не одной заботой драматурга.

„Гроза" и ряд пьес, написанных после 1858 года, заставляли его подумать о новом издании своих сочинений. Но тут встречались неожиданные осложнения с ликвидацией первого, Кушелевского издания. Граф Кушелев-Безбородко являл собою тип хлебосольного мецената. На его литературных вечерах царило самое непринужденное веселье. Но может быть вследствие этого он очень плохо знал, что делается у него в типографии. По договору с Островским, он должен был выпустить книгу в размере трех тысяч экземпляров. Но оказалось, что заправилы типографии „оттиснули" еще две тысячи. Узнав об этом, Островский, конечно, был крайне встревожен. Он мог приостановить печатание лишних экземпляров, но не сделал этого из деликатности, хотя и сам издатель находил этот выход вполне допустимым. В конце концов, благодаря путанице

в счете книг, не было никаких точных сведений о продаже первого издания. Драматург придумывал самые различные комбинации — и выпуск пьес отдельно и подбор вещей для одного тома, но дело наладилось лишь к 1867 году. На этот раз новый издатель Кожанчиков выпустил уже не двухтомное, а четырехтомное издание с тем, чтобы и дальше пьесы выпускались по мере их накопления.

Все эти хлопоты, заставлявшие Островского сознаваться в своей непрактичности, глубоко его волновали, и можно думать, что неприятности последних лет отразились и на его творчестве.

Драматическая хроника „Тушино" неоспоримо слабейшее из его произведений. В пьесе можно найти всего две более или менее художественных сцены — сцену в Тушинском стане и сцену у Шуйского, который после всего, что пришлось ему видеть за долгие годы, презирает своих приверженцев и идет слушать клятвы бояр и духовенства, как сплошную ложь. Исторический образ становится колоритней, когда на него падает отблеск иронии. Но зато как шаблонно все остальное!—и конфектный роман боярышни с красивым парнем, и непонятная гордыня юноши, решившего все на свете принести в жертву мести за два-три резких слова, и, наконец, патриотическая смерть героев, когда и дочь, и ее юный муж, и старик отец бестрепетно идут в огонь! Неудача была полной, и один из видных рецензентов не без остроумия высказывал догадку, что признать достоинства в своем произведении едва ли решится и сам автор.

А затем пришел и успех, хотя и несколько условный.

В 1868 году Островскому пришлось вступить в литературное сотрудничество с С. А. Гедеоновым. Именно „пришлось вступить", так как этот сотрудник занимал

пост директора императорских театров, и с его желанием приходилось считаться волей-неволей.

По словам самого драматурга, он получил от Гедеонова письмо с извещением: „Имею сделать вам очень щекотливое и серьезное предложение" и направился в Петербург, думая, что дело идет о какой-нибудь театральной должности. В противоположность этим предположениям оказалось, что генерал написал хронику „Василиса Мелентьева" и предлагает переработать сюжет и придать пьесе литературную форму. Островский взялся за это дело, но его поправки встречались очень несочувственно, так как превосходительный сотрудник считал себя непогрешимым. Тем не менее дело было доведено до конца, и они с Гедеоновым расстались в самых лучших отношениях.

Степень участия Гедеонова в написании „Василисы Мелентьевой" долго являлась спорным вопросом. Так М. Писарев склонен был думать, что директор театров дал лишь тему драмы, которую Островский разработал совершенно самостоятельно. Но это противоречит и приведенному нами рассказу писателя и сохранившимся черновикам пьесы, где приложен переписанный четкой писарской рукой первоначальный ее набросок. Это „гедеоновский текст", хотя и коренным образом переработанный, но все же использованный Островским.

Мы со своей стороны не понимаем стремлений целиком приписать это произведение Островскому. „Василиса Мелентьева" не кажется нам лучшей из его исторических пьес. Замысел ее очень мелок по сравнению с другими хрониками, общая картина уступает тут комедии из частной жизни Грозного, и если действие приобретает от этого сжатость, личность царя сбивается на шаблон ревнивого старика. Пьеса имела успех, но этот успех как-будто не обрадовал драматурга, вовсе

отказавшегося после того от исторических пьес. Писатель как-будто понял, что им принесено в жертву театральности слишком много уступок, и в шутку называл драму „искушением от Гедеонова". „Гедеоновского", чужого тут действительно очень много, и при чтении этой „удачной пьесы" невольно вспоминается неудачное „Тушино", где и сцена в лагере самозванца и сцены с Шуйским говорят об уменьи пытливо вглядываться в историческую даль.

Во всяком случае театральный успех был налицо. Роли оказались эффектными, и автора, начинавшего уже отвыкать от шумных оваций, вызывали „бесчисленное число раз". При этом нельзя не отметить, что Островский все более овладевал сложным театральным делом. Трудную роль „Василисы Мелентьевой" он передал молодой артистке Федотовой, хотя первоначально ей предназначалась пассивная царица Анна. Артистка не решалась взять на себя такую ответственную задачу, но Островский настоял на своем. Он сам проходил с нею роль, она, по ее же словам, выполнила все его требования и играла потом с полным успехом.

Похотливого Грозного и честолюбивую Василису сменил в творчестве Островского иной образ, смутная мысль о котором могла давно зародиться в его уме.

Если мы вспомним, как относилась к писателю предержащая власть, на нас пахнет не столько тягостным, как комичным. За первую же пьесу молодой Островский попадает под надзор полиции. Но где муки поднадзорного существованья? Их нет, надзирающий где-то там, он ничем не заявляет о себе и только при снятии суровой меры с лукавой улыбкой произносит: „мы, кажется, вас не беспокоили". Что это за самонасмешка? Где ее корни, как не в отсутствии веры в свою же власть,

в желании на минуту слиться с врагом порядка в общей насмешке над порядком? И это не вольность отдельного квартального — нет — следы такой же административной иронии можно уловить в самых высших представителях власти. Глупость надзора понимал и генерал-губернатор Закревский, когда, как радушный хозяин, принимал у себя в доме врага порядка и просил его прочесть злонамеренную пьесу. Он с той же улыбкой сказал писателю, что надзор делал ему честь. Что-то нигилистическое скользило по лицам этих людей. Разные на вид, они все были умней того режима, который представляли, и эту черту, такую характерную для старого режима, Островский отметил в поразительно-яркой фигуре. Глумов будет служить, он составит замечательные проекты, очарует консерваторов и сделается своим человеком среди либералов. Но у него есть дневник, и наедине с этим другом он сознает всю пошлость и ничтожество окружающих. Глумов — тип, создание которого делает честь писателю. Тут чувствуется обобщение. На Западе, где общественная жизнь развивалась более органически, выработался и тип стойкого во взглядах чиновника, но наш чиновник, поскольку он умен и наблюдателен, в той или иной мере Глумов.

В обрисовке глумовского антуража Островский не вполне самостоятелен. Штатский сановник Мамаев и военный сановник Крутицкий ведут свою генеалогию от щедринских персонажей. Но они оба хорошо взяты для сцены. А еще лучше их Городулин, администратор-хамелеон, полный лишь одной заботы, угадать, кому выгодней служить сегодня. И тут же Островский рекомендует себя и с другой стороны. Уважая религиозность, если она полна порыва изменить к лучшему жизнь, он беспощаден к сухому и глупому ханжеству. Старуха Турусина наивна до идиотства, а проживающие на ее харчах

постники и прорицатели — просто сброд, прикосновенный ко всякой уголовщине. Русскому ханжеству наш писатель нанесет еще более резкий удар, но хороша и эта комедия. Критика упрекала автора за отрывочность его картин, за старый прием чтения дневника, в котором, как в письме Хлестакова, характеризуются все действующие лица, но что̀ подобные упреки, когда в картинах есть сценическая убедительность. Пьеса имела успех, шумный, яркий, затмевающий все прежние успехи драматурга. На первом представлении в Москве его, вопреки всем традициям, стали вызывать среди акта и заставили несколько раз выйти и откланяться среди артистов, которые прервали на несколько минут игру. Иначе сложилось дело в Петербурге. Тут тоже были восхищены комедией, но на первом спектакле публика, увлеченная опереткой, не заполнила театр. Пьеса все же и здесь проложила себе дорогу, и газеты писали о том, что она привлекает массу публики и является капитальным приобретением сезона. „Что ни личность, то тип, который ежедневно встречается и сталкивается с нами в жизни. „Вся пьеса — это едкая сатира на отживающее в России поколение", — восхищался рецензент.

Любопытно отметить, что пьеса, всех заставлявшая вспомнить о Салтыкове-Щедрине, была отдана автором для оценки знаменитому сатирику. В 1868 году Некрасов приобрел „Отечественные Записки" и пригласил Салтыкова и Елисеева разделить с ним редакторские труды. Салтыков это предложение принял. В реформированный журнал направил свою комедию и Островский, сделавшийся затем таким усердным его сотрудником, что, как острили в газетах, без его пьесы казался неполным номер новогодней книжки.

А от злобы дня опять переход к тому, что уже не способно волновать.

Комедии „Горячее сердце“ предшествовало много толков. Слышавшие ее в чтении автора восхищались пьесой. Большой интерес вызвала она и при появлении на страницах „Отечественных Записок“. И действительно, в пьесе много характерных, а порой и поэтических сцен. С большою чуткостью рисует автор девушку гордой воли, способную покоряться лишь до известной черты. Самолюбивая, чуткая к неправде, она берет свою судьбу в свои руки, и сама устраивает свое счастье. А вокруг — все та же тьма старого быта: городничий, который грозит судить по закону и в виде милости судит как бог на душу положит, продувной приказчик и самодуры, то спившиеся до потери человеческого облика, то дошедшие до последних границ в диких причудах выкинуть такое, на что никто до них не решался. Все это оказалось любопытно и на сцене и пьесу приняли хорошо, хотя и на этот раз дело не обошлось без ворчаний на „обидную несовременность сюжета“.

Обе пьесы шли с успехом и в Москве и в Петербурге. Но если петербургская труппа выделяла хороших исполнителей для отдельных ролей — тщательность ее работы не выдерживала никакого сравнения с той тщательностью, которую проявляли при постановке Островского на сцене Малого театра. Там все сливалось в стремлении создать ансамбль, и исполнители маленьких ролей соперничали в этом отношении с премьерами. В „Горячем сердце“ есть незначительная роль унтера Сидоренко, который кладет в нюхательный табак по пропорции и золы и толченого стекла. Автор сознавался, что писал его с того самого унтера с алебардой, который стоял против их домика в Замоскворечьи. И артист Никифоров сумел создать нечто высокохудожественное из, казалось бы, такого скудного материала. Рецензент сознавался, что не может не упомянуть

о его прекрасной игре, до того в совершенстве были переданы „все немногие слова роли, гримировка, выправка, походка, малейший жест этого „рыцаря в сермяжной броне".

Превосходство москвичей и их более тщательный метод работы подтверждается любопытным фактом, о котором сообщает уже не московская, а петербургская пресса.

Весной 1870 года открылась в Петербурге мануфактурно-промышленная выставка. С наплывом публики оживился и театр, и тогда решено было выписать для гастролей в Александринском театре Садовского, Шумского, Федотову и Васильеву. При их игре, по сообщению Вольфа, „глубокая обдуманность всех деталей и серьезное отношение к делу поражали зрителей, привыкших к неряшливому исполнению наших артистов". Но это вызвало расхождение гастролеров с петербургской труппой. „Гости потребовали, чтобы все актеры и актрисы знали свои роли и думали не только о себе, но способствовали бы общему ходу пьесы. Замечания эти не понравились нашим первым сюжетам, а еще более главному режиссеру и начальнику репертуара. Затем московских артистов приглашали очень редко, а вскоре приглашения и совсем прекратились".

С Москвой Островский устанавливал все более и более тесную связь. В Артистическом кружке ему открывалась возможность не только дружески проводить время со старшим поколением артистов, но и стать художественным руководителем молодежи.

На сцену, находившуюся под управлением Вильде, в конце шестидесятых годов широкой волной устремилась молодежь. Нечего и говорить, что в репертуаре Кружка почетное место занимали пьесы Островского. Но тут учителем выступил и он сам. Сын Прова Садовского, впоследствии известный артист М. П. Садовский, был

многим обязан его советам. С полным правом он мог считать своей ученицей и О. О. Садовскую, урожденную Лазареву. А если мы прибавим к ним Макшеева, также занявшего затем видное положение в труппе Малого театра, мы признаем, что Кружок работал не напрасно. Но в составе его педагогических сил, вместе с Васильевой, П. Садовским, Вильде и Живокини, надо поставить и имя Островского.

Путем Кружка вступал Островский в тесное общение, а часто и в дружбу и с провинциальными артистами, которые, появляясь в Москве по окончании зимнего сезона, стремились показать себя столичной публике. Тут проходили перед драматургом те типы, которые он отразил затем в своих пьесах из актерского быта.

Наблюдения его были тем более плодотворны, что общение не ограничивалось деловыми переговорами. Всякое лицо, прикосновенное к искусству, было желанным гостем Кружка. Провинциальные лицедеи приходили сюда проводить вечер, и Островский мог наблюдать их за ужином и непринужденной беседой. Но провести с ним вечер значило попасться ему на удочку. Как сообщает его близкий знакомый, дар наблюдательности никогда не изменял писателю. „Играет ли Александр Николаевич в карты, это не значит, что он только ими и занят; нет, напротив, тихо перебирая в руках карты, он внимательно следит за всем окружающим, и все его наблюдения с необычайной яркостью и точностью запечатлевались в его памяти, которая у драматурга была очень хорошая". Вот почему он отдавал столько забот и внимания Кружку. При непрестанной смене лиц его время никогда тут не было потрачено даром.

XVI.

БУРЖУАЗИЯ НОВОГО СКЛАДА. — „ЛЕС". — ПОСЛЕДНИЙ САМОДУР. — ДУХ ТВОРЧЕСТВА.

В пьесе „Бешеные деньги" Островский рисует тип новой буржуазии. Это тем более интересно, что им так ярко обрисованы типы буржуазии старой, Большовы и Дикие, которые ворочали капиталами в николаевскую эпоху. Изменился ли этот тип к лучшему, когда в самодурную среду проникло просвещенье, или, наоборот, власть денег так велика, что создался новый вид хищника, тем более страшный, что в его руках более утонченное оружие?

В наши дни, когда так пренебрежительно звучит самое слово „буржуазия", трудно сохранить беспристрастие в этом вопросе. Мы конечно заранее склонны думать, что развитие капитализма лишь варьировало тип хищника, стирая в нем последние черты наивности и добродушия. Но нам не придется устанавливать это положение, так как оно давно обосновано представителями старой критики.

Практика наживы вырабатывает неизменные психологические черты. „Старый быт расшатался лишь внешним образом, он сбросил только свой внешний обычай: вместо длиннополого охабня надел пальто и визитку, вместо меховой шапки — цилиндр, да на свои голые руки напялил перчатки, но в своей сущности остался тем же", говорил еще в середине семидесятых годов Языков. И если для кого можно находить снисхождение, то для купцов старой формации. „Старый делец загребал деньги без всяких руководящих принципов, подчиняясь больше

подхалюзинскому кодексу, где двигающею силой являлась какая-то сердечная необузданность, не регулируемая ничем сознательно определенным... Но в этом темном московском человеке была все-таки душа: как ни самодурил Большов и как ни подличал Подхалюзин, но их нетрудно прошибить чувством и вызвать на хороший порыв". Не таков новый тип, олицетворенный драматургом в лице Василькова. „Новый тип не знает сердечности, он живет головными основаниями и заменил старую бессознательную московскую душу точными принципами, которые он может ясно формулировать и написать последовательно, по пунктам". Василькова все интересует лишь как средство к обогащению. Для него нет и семьи, которой дорожил Большов, он подбирает себе жену по коммерческим делам: ему нужна шикарная хозяйка дома—и для этого он готов итти и на расходы. И за него девушка может смело выходить замуж. Васильков не пойдет на рискованныя комбинации, он честен, но „этот честный человек посадил свою душу в свой собственный бумажник и дальше этого бумажника не позволяет ей выйти никуда".

Мы нарочно не поскупились на цитаты, чтобы показать, что все эти мысли высказывались полвека назад. Но Языков был в этом случае не одинок. Вполне совпадают с его словами и выводы Скабичевского, писавшего свою статью в ту же самую пору. Он окидывает взглядом весь мир, выведенный в „Бешеных деньгах", и сравнивает промотавшихся князей, лишенных поместий помещиков и девиц, готовых броситься на шею кому угодно, с римским обществом времен упадка: „Вы видите здесь перед собою тех же самых лишенных всякой энергии, апатичных, изнеженных селадонов и мессалин, жаждущих роскоши, блеска, и для этого—золота и золота, готовых приобретать его какими бы то ни было сред-

ствами,—только легкими и не стоящими ни малейших усилий,—грабежом, так грабежом, торговлею телом, и то ладно,—но в то же время не знающих счета деньгам, которые так же легко и уплывают из их рук, как приходят в их руки". Что касается собственно дельцов, то тут Скабичевский предлагает драматургу любопытную задачу: „Островский мог бы достойным и блистательным образом довершить свое почтенное литературное поприще, если бы написал ряд комедий, в которых свел бы Васильковых с Титами Титычами, и показал бы нам, какими, с одной стороны, жалкими тряпицами представляются перед Васильковыми Титы Титычи при всей своей мнимой грозности и, с другой стороны, при всем их невежестве и при всей пьяной необузданности, сколько сохраняется еще в них человеческих сторон, которых вы тщетно будете отыскивать в Васильковых, как бы ни казались просвещенно-гуманными последние с первого взгляда".

Задачу вывести напоказ буржуазию новой эпохи Островский выполнил не так законченно, как хотелось бы его критику. Но уже разбор „Бешеных денег" показывает, что автору не изменило чувство правды. Он знал людей капитала и делал им безошибочную оценку. На это бросает яркий свет и его личная переписка, в которой так и сквозит образ труженика, умевшего зарабатывать и не знавшего, что значит наживать. Когда, через десяток лет, друг Бурдин старался втянуть его в крупное дело, Островский отвечал ему: „Тому, что ты пишешь об очень выгодном деле, я, извини меня, не очень верю, честные и благородные предприятия никогда очень выгодными не бывают... Работать без отдыха и собирать за свою работу гроши, вот это наше дело и дело верное, и притом честное и благородное".

Как прекрасны эти мысли и как трогательно дополполняют они бесконечно-привлекательный облик нашего драматурга!

Все это яркие выводы, которые были сделаны после значительного произведения. Но все же не приходится говорить о такой победе писателя, за которую он был бы достоин старых лавров. Наоборот, по общему признанию, Островскому во второй период его творчества далеко не так, как раньше, удавались типы дельцов, и его Васильков, как и другие представитепи капитала, неизмеримо ниже Большова и Брускова.

Это относят обычно к плохому знанию нового быта. Но мы позволим себе высказать догадку, что причина лежит гораздо глубже. Писатель как будто утратил манеру, всегда выручавший его прием подхода к явлениям жизни, и если мы вспомним о наивности, мы поймем эту загадку. Наивность выводимых лиц была для Островского не только психологическим заданием, но и методом творчества. Это обозначало возможность определять своих героев через их самоопределение. Непосредственные в своих хитростях Большовы и Подхалюзины сполна выкладывали все, что было у них на душе. Но сохранила ли свою внутреннюю логику эта откровенность, когда ее применили к миру людей, познавших настоящую образованность и прошедших ту школу воспитания, которая приучает к сдержанности и умению каждую минуту быть на-чеку? Когда героиня „Бешеных денег" Лидия Чебоксарова открыто заявляет о том, что бояться порока и глупо и нерасчетливо, что ей нужно испробовать, сколько стоит ее ласка на вес золота — это совсем не то, что исповедь Подхалюзина в замышляемых им подвохах. Там сказанное „от себя" тонет в общей характеристике типа, здесь же выступает новой чертой, которая неожиданно

резко увеличивает все несимпатичное образа — и Островского стали упрекать в сгущении красок. Критик говорил о целом ряде сцен женского цинизма, а рецензенты, под непосредственным впечатлением игры, еще настойчивее подчеркивали, что характер преувеличен, что он отталкивает, внушает к себе отвращенье. И почти то же замечали и о Василькове, который направо и налево объявляет, какая по его коммерческим делам нужна ему жена. Но повторяем снова — тут критика образа переходила в осуждение художественного приема. Из рук автора выбивали самое драгоценное оружие, и он мог еще более растеряться пред задачей рисовать новый мир.

— Он любит, даже бичуя,—говорит о писателе французская критика. Светлый, правдивый, он органически не может нарисовать подлинно злого человека,—сказали бы мы о нем.

Зато какой полнотой чувств и бодростью настроений веет от его следующего произведения!

Комедия „Лес" написана в 1870 году, но ее главный герой — человек более раннего времени, герой той эпохи смутных и тревожных чаяний, которая получила название эпохи романтизма. Это движение не нашло у нас воплощения в достаточно характерных образах. Пушкинский Ленский обвеян едва уловимой иронией. Заключительные думы поэта о том, что увлечения юноши сменились бы самой глубокой прозой, отвлекают от мысли о том, что мы имеем дело с вполне законченным миросозерцанием. Об отношении других писателей к людям тридцатых годов нечего и говорить. Тут было слишком много критической переоценки, которую Достоевский завершил созданием насквозь проникнутого иронией образа старика Верховенского. А между тем романтизм заслуживал не только на-

смешки. В нем, прежде всего, была та прекрасная черта, что он умел увлекать. Для Станкевича, Белинского и всего их кружка наслаждение искусством не сводилось к простому любованию изящным, а было подлинным символом веры. Положение Гегеля или цитата из Гёте вспоминались как откровение, способное укрепить дух в минуту тяжких сомнений. И так же относится к искусству и герой Островского Несчастливцев. Образы Шиллера всецело владеют им, он весь в области иного — страстно-порывистого, возвышенного и беспокойного отношения к окружающему. Смешон и жалок в его глазах мир людей расчета, погрязших в сутолоке повседневных забот. И он идет между ними как видение иного порядка — то мудрец, восходящий до символа великого самоотвержения, то дитя, беспомощное пред самыми простыми явлениями жизни. В его речах так много неверного, в его поступках тысячи промахов, но ему все простится за то, что он весь горенье, порыв, устремление в высь. Его речи об искусстве то сумбурны, то близки к откровению. Разве не бесконечно ценно и поэтично его стремление исходить в творчестве из подлинных переживаний, творить на сцене, вживаясь в роль до полного самозабвения, и искать такую актрису, которая драмой личной жизни доказала бы свой дар постигать глубочайшие движения души? В этой искренности чувства всегда отказывали актерам романтической эпохи актеры-реалисты, но Островский смело взял под свою защиту старый театр. И то же всепобеждающее веяние искусства увлекает и жалкого Аркашку Счастливцева. Он необразован, груб, вечно жаждет поживиться на чужой счет, но есть моменты, которые показывают, что и его душу охватило великое горенье. Чего недоставало бы ему при привольной жизни у дяди среди полного роскошества

и яств, и пития. Но он бежит от этого мертвенного покоя, снова полезет в ковер при переправе через Волгу, сменит комическое амплуа на суфлерство и все ради него, великого искусства, которое не дает в отплату своему рабу ни одной неомраченной радости. Что-то стихийное, вечно присущее миру актерства подметил в своей прекрасной пьесе драматург, и его образы возвышаются до вечно-ценных обобщений.

Превосходно построена пьеса и в смысле техническом. На протяжении пяти актов почти нет сцен, где бы замедлялся темп действия, хотя в основе комедии заложены три параллельные интриги: роман Гурмыжской с Булановым, роман Аксюши с Петром и приключения странствующих комедиантов. Шедевром сценической техники является и сцена встречи Несчастливцева с Аркашкой. Их диалог полон внутренней динамики, его надо все всемя играть, до того эмотивны те рассказы, из которых он состоит. О колоритности языка, напыщенного у Несчастливцева, манерного у Гурмыжской, комично-простонародного у Восмибратова и искрометного, с приправой на городской выверт, у Петра нечего и говорить. В пьесе есть все достоинства, а между тем... в числе непризнавших этих высоких достоинств оказалась и Академия Наук. Сочинение было представлено на ее суд для соискания Уваровской премии, но премии удостоено не было.

П. В. Анненков в негодовании писал брату драматурга: „Я. К. Грот известил меня, что в премии Александру Николаевичу отказано. Это порешили те чемоданы, набитые quasi - ученой трухой, которые заседают в отделении российской словесности. Ни крошечки вкуса, ни искорки поэтического чувства, ни признака понимания мастерских построек в литературе не обна-

руживается давно уже у товарищей Безобразова, Никитенки, Б. Федорова etc.".

Зарождение типа Несчастливцева связывают с именами отдельных артистов, послуживших Островскому прообразом для этой фигуры. Всего чаще упоминается при этом провинциальный трагик Горев. Но такие сближения носят конечно лишь относительный характер. Несчастливцев — тип, прообразом которому послужила целая группа лицедеев старой школы, ведущих свой род от Каратыгина, великого мастера декламации, бесподобного Велизария. И то же самое Аркашка, — это сплав отдельных наблюдений. Его словечки брались отовсюду, а знаменитое „пьян — и горжусь!" подхвачено было в Нижнем от одного из актеров пресловутого антрепренера Смолькова.

Первая постановка пьесы оставляла ждать настоящего ансамбля, так как ни в Петербурге ни в Москве не оказалось подходящего исполнителя на роль Несчастливцева. Московский артист, Вильде, был только удовлетворителен, петербургский же, Бурдин, чрезвычайно плох. Пьесу спасали Несчастливцевы, причем московский, Шумский, дал образец высоко-художественной игры. Восхищенный его исполнением критик „Русских Ведомостей" приписывал успех пьесы лишь ему, „создавшему из роли провинциального комика Счастливцева один из тех художественных и вполне своеобразных типов, которые составляют эпоху в мире сценического искусства". И действительно, Аркашка — Шумский — одно из лучших преданий русской сцены. Неизмеримо умереннее звучали похвалы исполнителю той же роли в Петербурге Зуброву, но успех имел и он.

В Москве пьеса вызвала гораздо больший интерес, чем в Петербурге, и тамошние театралы с гордостью

писали об этом, называя предавшийся оперетке Александринский театр „школой разгульного канкана".

Роль Несчастливцева нашла позднее достойных исполнителей. Одним из первых среди них был М. И. Писарев, старый поклонник Островского, только и живший его творениями. Обладая исключительными внешними данными — крупной фигурой, могучим голосом, красивым лицом — артист мог прекрасно олицетворить трагика-романтика, и Островский был в восхищении. Максимов рассказывает об объяснении автора с артистом:

„По окончании пьесы в Солодовниковском театре в Москве, весною 1880 года, Александр Николаевич пришел на сцену взволнованный, в слезах.

— Что вы со мною сделали? Вы мне сердце разорвали. Это — необыкновенно!

— А я боялся сегодня только одного вас, Александр Николаевич. Кроме вас для меня никого не существовало.

— Вам некого бояться, Модест Иванович! Это высоко-художественно! Это, повторяю, „необыкновенно"!

Нельзя не упомянуть и о партнере Писарева, Андрееве-Бурлаке, превосходно игравшем Аркашку. В его трактовке было много веселости и непосредственного легкомыслия. Оба артиста при поездках по провинции имели шумный успех и вызывали интерес к одной из лучших пьес драматурга.

Упомянем еще о любопытном эпизоде, связанном с представлением „Леса" на сцене Артистического Кружка. Там Несчастливцева играл знаменитый провинциальный трагик, упоминаемый Островским в самой пьесе Николай Хрисанфович Рыбаков. И когда артист дошел до тех слов, в которых так восторженно говорится о его похвале, то, как рассказывает один из очевидцев, „при этом упоминании собственного имени го-

лос старика Рыбакова задрожал и перешел в шепот, и он едва-едва мог удержаться от нервных слез, тем более, что он знал и видел, что в старшинской ложе, с правой стороны, сидит „сам" Александр Николаевич Островский".

Пьеса „Лес" как будто оживила Островского. Достигнув виртуозности диалога, он решил еще раз поставить себе ту же задачу и, задумав сцены „Не все коту масляница", писал Бурдину: „Это скорее этюд, чем пьеса, в ней нет никаких сценических эффектов; эта вещь написана для знатоков, тут главное: московский быт и купеческий язык, доведенный до точки".

Пьеса действительно написана блестяще, и диалог ее свидетельствует об исключительном мастерстве. Но она полна значения и как показатель перемены во взглядах драматурга на давно рисуемый им мир самодурства.

В произведениях этого рода критика пятидесятых годов неизменно искала героев, протестующих против гнета. Автор отказывал им в этом. Но с новыми веяниями многое изменилось и в темном царстве, и драматург готов теперь нарисовать картину полного посрамления тех, перед кем еще недавно все склонялось. Герой пьесы Ахов не только не может поставить на своем в споре с племянником, он встречает решительный отказ и тогда, когда просит хоть для видимости его уважить. Что стоит Агнии Кругловой покориться ему и вместе с молодым мужем вымести улицу подле его дома? Зато он справит им свадьбу и наградит их подлинно по-царски. Но об этом не захотела бы слышать не только сама девушка, издевательство видит в подобном предложении и ее мать. К старухе тоже дошла какая-то новая зараза, и она кричит в своей гордыне, что не даст дочь на поруганье. Царству самодурства приходит конец. „Отчего вы не лежите в ногах

у меня по-старому, а я же стою перед вами весь обруганный без всякой моей вины"! — в бессильной злобе кричит Ахов, и на этот раз нельзя не согласиться, что автор устами своего героя произносит отходную старому деспотизму.

Благодаря указанным чертам эта пьеса важна была и для отношения зрителей-современников к театру Островского. „С миром самодурства покончено, — теперь самодур может не устрашать, а только смешить", как бы произнес сам автор. И на стороне новых и новых появлений устаревшего типа будут лишь те, кто готов понимать драму не только как отражение крупных явлений жизни, но и как жанровые картинки, которыми тем более любуются, чем неприхотливее их сюжет.

Но прощаясь с этим последним самодуром, невольно становишься в недоумении, почему и он и все его собратья, начиная с Большова в „Свои люди — сочтемся" и даже Пузатова в „Семейной картине", в конце-концов, так мало гневили нас. Что в них таится, что то и дело примиряет нас с ними? И откуда эта примиренность в Островском? Являлась ли она результатом известной односторонности наблюдений, слепоты к восприятию мрачного, или мягкие тона получали преобладание позднее, в процессе творческой обработки явлений жизни?

Этот вопрос не останется без ответа. Пред нами как раз случай, где мы можем сопоставить то, что говорил писателю холодный ум, с тем, как преображала эти выводы душа в минуты поэтического вдохновенья.

Если мы вспомним его „Путешествие по Волге", мы уловим в этом очерке не только уменье подмечать темные стороны действительности, но и способность к желчной иронии. Первое, что поразит его в Твери, —

бедность промышленного класса и ничтожность заработной платы. Он обстоятельно расскажет о жалком существовании волжских перевозчиков и об изнурительной работе кузнецов, когда работники „спят не более трех часов в сутки и вырабатывают не более полтинника в неделю". Замечания этого рода идут из страницы в страницу, и вы чувствуете, как далек Островский от типа оптимиста, заранее со всем примиренного и готового обо всем судить по внешнему виду. Самая мысль о людях этого покроя вызывает у него глубокую иронию. „Для путешественника любо, когда он проезжает чистым, веселым городом, в котором можно остановиться в удобной гостинице и поесть хорошо и потолковать с ловким прислужником о местных достопримечательностях. Такой город непременно покажется ему цветущим в торговом и промышленном отношении, так он и занесет в свои записки". Бросив эту ироническую фразу, Островский приводит отрывок французских записок барона Гакстгаузена, где в пышных выражениях говорится о широких улицах Твери, ее обширных площадях и зданьях, напоминающих дворцы. Знатного иностранца восхищает все, вплоть до бесчисленных барок, которые идут и идут по Волге. Но Островский берет глубже в своих наблюдениях. „Почтенный барон ничего не говорит о том, что на эти четыре тысячи судов тверские жители только поглядят",—с грустью замечает он.

Писатель видел весь ужас воистину нищенской жизни населенья и, скажем решительно, в своих пьесах он сохранил верность этим наблюденьям. Большов, Гордей Торцов, Дикой—все это угнетатели, способные не только изнурить тело, но и оплевать душу. Островский будет сплошь казнить их, но... в чем-то и помилует, и это что-то вдруг изменит весь фон неприглядной картины.

Детски-доверчивый и обойденный зятем Большов, смирившийся перед правдой брата Торцов, более глупый, чем лютый, Дикой, к тому же осаженный в свою очередь дворянином,—все они то и дело превращаются из пауков в беспомощных мух. Настоящий злодей—Африкан Савич Коршунов, но на то „Бедность не порок" так и напоминает сказку. Коль злодей, так уж во всем злодей: он и жен ревностью морил, и друга-приятеля по миру пустил, и даже для потрафляющего ему Гордея Торцова нет ни одного ласкового слова на его непокорных устах.

У него были робость и целомудрие в обличеньи. Сам веря в неиспорченность каждой души, он боялся и других лишить этого спасительного сознанья. „Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее",—писал он, зная, что и через радость поведет к благостным душевным озареньям. Вот почему нам кажется странным метод французского исследователя, который задался в своем обширном труде целью нарисовать картину русских нравов по Островскому. Длинные цитаты из пьес вполне подтверждают, что он правильно говорит то о „купеческой бесчестности", то о „бюрократических Тартюфах" в духе Юсова или „интриганах" в духе Глумова. Но неотступно кажется, что такая истина слишком близка ко лжи. Островский органичен, и расчленять его значит искажать. Потому же, повторим это опять, нас мало интересовали споры об идейных колебаниях писателя, переходившего от „Москвитянина" к „Современнику". Пусть мы точно и досконально выясним, какие положенья одобрит его рассудок,—разве мы не знаем, что выводы рассудка получат у него совсем иную окраску, пройдя сквозь

горнило вдохновенья? Конечный счет, последнее и непререкаемое определит у него не ум, а впечатления жизни. Чуткий к темным явлениям, как наблюдатель, он сдаст это мучительное поэту — и мука преобразится в радость.

XVII.

ДВАДЦАТИПЯТИЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ. — СБОРНИК ПЕРЕВОДНЫХ ПЬЕС. — ТИП СКУПЦА В ОБРИСОВКЕ ОСТРОВСКОГО. — ПЬЕСА К 200-ЛЕТИЮ РУССКОГО ТЕАТРА.

Мы помним, что в пору конфликта из-за хроники „Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский" Островский не решался подымать речь о постановке своей пьесы в Петербурге, так как здесь шла пьеса Чаева. Но прошло несколько лет, Чаевский „Самозванец" был снят с репертуара и забыт публикой, и тогда возникла мысль о постановке „Самозванца" Островского. Пьеса была поставлена 17 февраля 1872 года на сцене Мариинского театра и так же, как и в Москве, имела успех. В главных ролях Самозванца и Шуйского выступили Монахов и Васильев 2, и их исполнение, в общем удачное, не обошлось без недостатков. В вину Монахову, пылкому и увлекательному Дмитрию, ставили польский акцент. Эту черту, непоказанную ни одним из историков Самозванца, артист ввел очевидно только ради эффекта, но эффект вышел не полный, так как ему не удалось сплошь выдержать акцент, и фразы на польский лад то и дело мешались с русскими. Васильев — Шуйский был слишком однотонен и мало приспособился к акустике театра. Дело сильно выручил успех массовых

сцен, постановку которых взял на себя сам автор, имея помощника в лице режиссера Яблочкина.

А между тем спектакль являлся юбилейным. Островский впервые выступил на литературное поприще в начале 1847 года, и теперь исполнилось ровно четверть века с этих знаменательных дней.

Режиссер Яблочкин поднес юбиляру от драматической труппы адрес, исполненный художником Микешиным, и серебряный венок. Он же произнес и приветственное слово.

Растроганный писатель отвечал: „Госпожи артистки и господа артисты! Ваше приветствие и подарок так дороги и так лестны для меня, что я не нахожу слов для выражения моей благодарности. Я, совершенно смущенный, ищу теперь и не нахожу за собой заслуг, равных той великой чести, которой вы меня удостоиваете. Но, господа, сердце сердцу весть подает, и я чувствую в эту минуту, что не столько мои двадцатипятилетние труды для русского театра, сколько моя двадцатипятилетняя любовь к русским артистам заслужили мне честь сегодняшнего праздника. В таком случае ваш подарок для меня еще дороже, он постоянно будет напоминать мне, что артисты за любовь мою к ним награждают меня своей взаимностью".

Эти ссылки на взаимную любовь — не фраза. Мы уже знаем, как близок был писатель к актерскому миру.

Откликнулась на юбилей и Москва. Тут 14-го марта чествовали его драматурги. Произнесенная на устроенном после того ужине речь Островского содержит характерные указания на условия его работы.

„Мм. Гг., — сказал он, — благодарю вас за честь, которой вы меня удостоиваете, и за радость, которую вы мне доставляете. Наши труды, при условиях, как вы знаете, не всегда благоприятных, не особенно способ-

ствуют веселому духу в человеке. Ощущение чистой радости, которое я испытываю теперь и которым я обязан вашему добродушию, вообще очень редко для людей, и в особенности для людей трудящихся. Забыть прожитые неудачи, огорчения и тяжесть труда, весьма часто соединенного с лишениями, и помнить только светлые минуты своей жизни труженик может только тогда, когда хорошие и дельные люди скажут ему, что он трудился не даром, что он деятельностью своею заслужил себе уважение. Пусть это будет после двадцати пяти лет тяжелой работы, пусть это будет один раз в жизни, но этой награды довольно,—она наполняет душу чистою радостью и неотравленным счастием. Этою радостью я обязан вам, господа, и прошу поверить мне, что благодарность за эту радость я чувствую глубоко и прошу извинить меня, если я свою благодарность не достаточно выражаю".

Почтил писателя и Артистический Кружок. За ужином говорили старшины Кружка, П. М. Садовский и провинциальный актер Берг. 9-го апреля откликнулось и Общество Любителей Российской Словесности. Среди приветствий, высказанных Чаевым, Юрьевым и другими, выделились стихи Ф. Б. Миллера:

Как витязь духа благородный,
Всегда правдивый и свободный,
Порок и зло ты обличал,
Честный боец духовной рати!
Прими ж от нас, своих собратий,
Дань уваженья и похвал
И с нею дань благодаренья
За те минуты наслажденья,
Какие нам ты доставлял.
Пройдут года—дойдет от дедов
Ко внукам труд почтенный твой
И Пушкин, Гоголь, Грибоедов
С тобой венец разделят свой.

Менее удачно прошло чествование юбиляра в Петербурге, устроенное 15 марта в Собрании Художников. Островский был в это время в Москве, и без виновника торжества не создалось полного подъема. Но литературный мир был представлен большой группой деятелей. Были и представители университета.

Является вопрос: почему на чествование драматурга не откликнулась дирекция? Как оказывается, директором театров Гедеоновым были сделаны в этом направлении шаги. Сохранилось любопытное письмо его министру двора графу Адлербергу от 12 января 1872 года. Гедеонов писал: „В наступающем феврале месяце исполнится 25 лет литературной деятельности драматического писателя А. Н. Островского, который в течение этого времени написал для русской драматической сцены тридцать два оригинальных произведения, кроме некоторых переводных пьес. Большинство этих произведений пользовалось вполне заслуженным успехом, и все вообще значительно способствовали увеличению сборов дирекции; самому же Островскому, при незначительности авторского гонорария, не могли доставить особых выгод, потому что при частых, почти еженедельных бенефисах драматических артистов репертуар постоянно наполняется новыми пьесами, которые нередко мешают повторению пьес, имевших значительный успех. Таким образом Островский, посвятивший лучшие свои годы литературно-театральной деятельности, в настоящее время находится в столь стесненных обстоятельствах, что не в состоянии продолжать свои литературные труды. Заслуги Островского, как драматического писателя, его крайне стесненные обстоятельства и, наконец, желание удержать его на поприще театрально-литературной деятельности побуждают меня обратиться к вашему сиятельству с покорнейшею просьбою об исхо-

датайствовании ему, если вы изволите признать возможным, пожизненной пенсии, подобно той, какая была пожалована композитору Серову за написанные им оперы „Юдифь“ и „Рогнеда“.

Записка сопровождалась крайне убедительными справками, из которых было видно, что тридцать две пьесы Островского выдержали с 1853 по 1872 год 766 представлений, что ж касается Серова, то он за первую оперу — „Юдифь“ — был награжден подарком, а уже за вторую — „Рогнеда“ — получил ежегодную пенсию в размере тысячи рублей. Но... результат ходатайства был самый неожиданный. Директору театров было указано, что на основании пенсионного устава он не имеет никакого права ходатайствовать о пенсии, законом не установленной. Приведя эти документы, Н. В. Дризен высказывает справедливую догадку, что Гедеонов после такого фиаско своей просьбы не решился поднять речь об официальном чествовании Островского.

Литературный праздник и искренние пожелания друзей дальнейшей, не менее плодотворной работы как бы вдохнули новые силы в писателя. Продолжалась обработка новых пьес, выход собрания сочинений, учительство в Артистическом Кружке. На-ряду с тем заявил себя Островский и с новой стороны.

Мы говорили о том интересе к итальянскому театру, который зародился у него во время заграничной поездки. Результатом его изучения итальянских драматургов явились переводы пьес Итало Франки, Гольдони, Чикони и Джиакометти. Любопытно, что писатель не удержался при этом в рамках перевода. Пьеса „Заблудшие овцы“ является переделкой для русской сцены сюжета, позаимствованного из комедии Теобальдо Чикони „Le pecorelle smorite“, в пьесе Гольдони „La bottega del'a caffe“, переведенной под заглавием „Кофейная“, про-

изведены сокращения. Более близко переведена комедия Итало Франки „Великий банкир“ и драма Джиакометти „La morte civile“ — „Семья преступника“.

Эти пьесы, с присоединением к ним комедии „Рабство мужей“, переделанной из французской пьесы де Лери „Les maris sont esclaves“, были изданы в 1872 году книгопродавцем Звонаревым под заглавием „Драматические переводы А. Н. Островского“. В предисловии к этому изданию Островский говорил: „Русская оригинальная драматическая литература в своих пьесах положительно бедна ролями, написанными талантливо и с полным знанием дела, — так что, несмотря на большое количество новых пьес, артисты имеют полное право жаловаться, что им мало дела, мало приятного труда. В этом отношении в иностранных репертуарах, при отсутствии в настоящее время произведений вполне художественных, есть все-таки много хорошего и пригодного для нашей сцены. Не останавливаясь на пьесах, богатых внешними эффектами, я с единственною целью доставить нашим талантливым артистам полезное упражнение, избирал для перевода только те пьесы, в которых роли написаны умно и представляют какие-нибудь художественные задачи“.

Вопреки предположениям Островского, в репертуаре утвердилась лишь драма „Семья преступника“. Несценичность пьесы Гольдони он впрочем сознавал и сам и перевод ее объяснял чисто-литературным заданием— познакомить русскую публику с наиболее известным итальянским драматургом. С сожалением приходится оговорить, что и художественные оценки переводчика подверглись спору. Так, известный знаток иностранной литературы П. И. Вейнберг попросту называет пьесы „Рабство мужей“ и „Заблудшие овцы“ плохими.

Тем временем, как мы уже сказали, не оставлялось и оригинальное творчество.

В пьесе „Не было ни гроша, да вдруг алтын" мы видим любопытное задание — обрисовать на фоне давно знакомого замоскворецкого быта центральный характер, человека единой всепоглощающей страсти. Таков старик Крутицкий — выживший из ума скупец, голодный попрошайка и в то же время богач, прячущий ассигнации под подкладку шинели. Критика вспоминала мольеровского Гарпагона и гоголевского Плюшкина, и вспоминала не даром: герой Островского их достойный собрат. Это не значит, конечно, что все остальное в пьесе совершенно бледно. Кое-что, как, например, фигура простачка Елеси, обрисована очень сочно. Но все-таки все дело в главном лице, и без сильного исполнителя на роль Крутицкого пьеса не может иметь успеха. Это сказалось при постановке ее в Петербурге. Васильев далеко не использовал всего материала роли, и в сценах пропажи денег и отчаяния от их потери у него не хватило сил. Пьеса показалась скучной — „водянистой, растянутой". А между тем, коварная оперетка пришла в этот вечер на помощь автору: вместе с его комедией шел „Чайный цветок" — и спектакль дал полный сбор.

Совсем иное дело Москва, где Крутицкого играл Шумский. Артист увлек зрителей и опять заставил критику говорить о нем с самым исключительным восторгом. „Шумский в роли Михея Михеича Крутицкого превзошел себя; такой потрясающей правды, такого художества концепции и исполнения, такой мастерской мимики и безукоризненно-верной дикции нам давно не удавалось видеть",—находим мы в одном из отчетов. И далее: „в сцене отчаяния при потере денег, которые с такими страшными лишениями, мучив и моря голодом

семейство, копил несчастный старик, Шумский довел зрителей до энтузиазма. Так и чувствовалось в его лице, в его порывистых движениях, в том страшном шопоте, который заменил его потерянный в порыве отчаяния голос, что старику не пережить своей потери".

Несоответствие судьбы пьесы в Петербурге и в Москве глубоко волновало Островского, и он писал Некрасову: „Я помню, какое впечатление я произвел на вас, многоуважаемый Николай Алексеевич, пьесой „Не было ни гроша"; но после представления ее в Петербурге я стал сумлеваться, и мне сделалось как будто совестно: уже не обманул ли я вас своим чтением? Но вот та же комедия шла на-днях в Москве; как я ни избалован успехами, а такого еще не видал: это был успех сумасшедший, бешеный, а еще и исполнение-то было не совсем безукоризненное. Что же со мною делает петербургский театр? Какую пьесу ни поставь — все как псу под хвост; ведь уж это — нет тебе ни правой ни левой, хочешь играй, хочешь нет".

От этой пьесы Островскому пришлось перейти к сюжету совсем иного рода.

1872 год явился юбилейным для русского театра.

Как показало изыскание профессора Тихонравова, прочитанное им на годичном акте московского университета, ровно за два века перед тем, 4 июня 1672 г., царем Алексеем Михайловичем был отдан приказ „иноземцу магистру Ягану Готфриду учинить комедию и на комедии действовать из библии книгу Есфирь, и для того действа устроить хоромину *вновь*, а на строенье тое хоромины, и что в нее надобно покупать из приказу володимирской чети". Этим актом учреждался русский театр. Не возникший самостоятельно из примитивной народной импровизации, как это было у других народов, он вступал на путь заимствования уже

выработанных Западом сценических форм. И конечно картина насаждения среди москвичей чуждой потехи носила много и комических и характерных черт. Сюжет для пьесы напрашивался сам собою, и от Островского, умевшего пытливо проникать в былую эпоху, можно было ожидать комедию, полную живых и типических сцен. Но „Комик XVII столетия" не оправдал этих надежд. Замысел его, имеющий, по мнению проф. Варнеке, „немалое сходство в построении и развитии общего плана" с комедией А. Шаховского „Федор Григорьевич Волков или день рождения русского театра", дробится между чисто-исторической задачей и планом дать пьесу с новым освещением все того же явления самодурства. При постановке в Москве пьеса имела так мало успеха, что отпал вопрос о постановке ее в Петербурге и только в девяностых годах ее исполнили и в Александринском театре.

Характерными в комедии являются слова подьячего-самодура, объясняющего, почему ему приятно проявлять власть над домашними:

Когда тебе взгрустнется,
Иль пьян придешь домой, на что утешней
Поклоны их земные. Заставляешь
Поклоны бить и веселишься духом,
Что как де ты ни мал, ни приобижен
От властных лиц, а детям, домочадцам
В своем дому и ты-де государь.

Самодурство таким образом и сам автор понимал не как проявление от природы деспотичной воли, а как желание выместить на бессильном гнет от более сильного.

Несколько изменил своим убеждениям Островский, задумав в 1873 году комедию „Пока". Произведение это, по его же словам, явилось не оригинальной пьесой,

но в то же время и не переводом. Другими словами, это была „переделка", то переложение иностранной пьесы на русские нравы, когда герои так далеки от русского быта, что являются клеветой на свои русские фамилии. Облюбованная пьеска носила название „En attendant", и Островский хотел переделать ее в одну неделю. Но, сделанное в одну неделю, произведение не продержалось в репертуаре и недели.

Это было конечно делом привходящим. Главные замыслы писателя лежали не здесь.

Мы видели, как увлекался молодой Островский русской песнью, народной речью и сказкой.

Москвитянинское время ушло вдаль, а те же настроения продолжали жить в его душе. Он любил при случае записать со слов деревенского рассказчика сказку, подслушать песенку и вставить ее в свою пьесу, любил и помечтать со старыми друзьями о таком произведении, где поэзия былых сказаний ожила бы во всем своем очаровании. Замысел „Снегурочки" долгие годы зрел в его душе. Еще в 1867 году москвитянинец Дрианский послал ему описание праздника солнца, встречи его в средней России под Петров день, и высказывал надежду, что этот материал подойдет для „Снегурочки". Прошло еще пять лет, и пьеса была наконец закончена.

Это поэтичное произведение считается в наше время одним из лучших достижений писателя. И это вполне понятно! Если в „Минине" драматург поставил, но не разрешил задачу воспеть героическое русской истории, то здесь, наоборот, и самое задание и его выполнение проникнуты полным единством. Погружаясь в далекое прошлое, Островский не увлекается уже громом трескучих фанфар. Наоборот, — его прельщает в старинной русской сказке ее мягкая поэтичность, свет и ласковость, которыми обвеяны и сама легенда и те обряды,

песни и обычаи, которые можно вплести в разработку основной темы. Это придало единство всему стилю, который тем более трогателен, что писатель как будто тут, в повести о наивных жизнерадостных берендеях, раскрывает лучшие мечтания своей души. Такая догадка была уже сделана А. Р. Кугелем. „Если вы хотите знать, что такое Островский, — писал он, — читайте внимательно „Снегурочку"; нежное обожествление природы и в нем или, если хотите, над ним, ласково-верующий, мудро непоколебимый, все принимающий и встречающий взор Берендея, похожего одновременно и на сказочного дедушку, рожденного языческой стихией, и на святителя какого-либо древнего монастыря. И всюду, куда ни глянете, в пьесах Островского найдете вы то и другое". Какие справедливые слова! Вся просветленность „Бедности не порок", воскрешающей старую сказку о бедном и богатом брате, вся умиляющая наивность вереницы других типов, всё — вплоть до будущего героя Корпелова, который скажет в конце одной из пьес, как последнее слово мудрости, „сама жизнь есть радость" — всё отразилось в чудной весенней сказке. И как прекрасны ее отдельные образы!

Так и рисуется старый дед-мороз, с длинной седой бородой, каким мы столько раз видели его среди украшений рождественской елки.

По богатым посадским домам
Колотить по углам,
У ворот вереями скрипеть,
Под полозьями петь
Любо мне.

Говорит он, рисуя затем целую картину:

Из леску по дорожке за возом воз,
На ночлег поспешает скрипучий обоз,

Я обоз стерегу,
Я вперед забегу,
По край-поля, вдали,
На морозной пыли
Лягу маревом.
Средь полночных небес встану заревом.

Прелестны и другие фигуры: пастух Лель, сама Снегурочка, неповоротливые бобыль и бобылиха — все, вплоть до благостного царя Берендея, разговор которого с красавицей Купавой справедливо считают „одним из первостепенных украшений русской лирической поэзии". Ни один из этих образов не кажется лишним. Наоборот, картина дышит полным единством, когда все сливается в заключительном апофеозе, восторженном привете восходящему светилу:

Красное солнце наше!
Нет тебя в мире краше!

Но к сожалению приходится сказать, что признание высоких достоинств сказки — дело позднейшего времени, первоначально же произведение нашло далеко не лестную оценку. Среди ряда отрицательных о нем отзывов особенно выделяется статья В. Буренина. Критик прямолинейный, он видимо решил на этот раз „отделать" автора, и это сказалось в самом тоне его статьи, полной язвительных и беспощадных насмешек. Островский дал пьесу, в основе которой лежит чудесное и совершенно вздорное содержание. Его персонажи невозможны. Лель — полуживотное, почти кретин, это лицо нельзя даже и комментировать, ибо оно изображает чорт знает что и никак не более; подстать ему и Мизгирь, а царь Берендей, хотя и властелин, но вместе с тем и маляр. И так далее и так далее, „разделывал" критик произведение, обнаруживая полное отсутствие художественной чуткости.

Но еще более удивительно, что пьесу повидимому невысоко оценил и Некрасов. Окончив свой труд, Островский предложил его „Отечественным Запискам", но получил от редактора очень его обидевший сухой ответ: „Многоуважаемый Александр Николаевич! Если вам не покажется мало взять за „Снегурочку" тысячу рублей, то оставьте ее у нас, мы напечатаем ее в восьмой или девятой книге. Если покажется мало, то не вмените нам предложения нашего в вину и не лишите ваших произведений на будущее время. Искренно вам преданный Н. Некрасов". Отклонив эти условия, драматург отослал свою пьесу М. М. Стасюлевичу, и она появилась в девятой книжке „Вестника Европы" за 1873 год.

Постигла неудача и постановку пьесы на сцене.

Островский горячо взялся за это дело. „Пьесу ставлю я сам, как полный хозяин, — писал он Бурдину, — здесь очень хорошо понимают, что только при этом условии она пойдет хорошо и будет иметь успех. Завтра я читаю „Снегурочку" артистам в третий раз, потом буду проходить роли отдельно". И он тем более верил в удачу, что находил очаровательной музыку Чайковского. Но — успеха не было, и один из современных критиков довольно справедливо усматривает причину в несовершенстве самой формы полу-драмы—полуоперы. По его мнению, „постоянное чередование обычной разговорной речи с пением под аккомпанимент большого современного оркестра, постоянное и все-таки, каждый раз неожиданное вмешательство дирижерской палочки разбивают сценическую иллюзию".

В рассказе историка композитора, его брата Модеста Ильича, картина впрочем, значительно смягчается. По его словам, спектакль далеко не сводился к сплошной неудаче. Федотова—Снегурочка, Ермолова—Весна,

Никулина — Купава, Самарин — царь Берендей превосходно исполняли свои роли. Музиль — бобыль Бакула отлично пел песню „Купался бобер". Молодая певица Кадмина в роли Леля „была очаровательна и игрой и пением"; хорош был и оперный артист Додонов — дед Мороз. Безупречны были хор и оркестр, что же касается постановки, обошедшейся в непривычно-высокую по тому времени сумму 15000 рублей, она была прямо роскошна. Но... сказывался недостаток сценического действия, создавалась растянутость, расхолаживавшая впечатление отдельных, полных прелести моментов.

Следя за творчеством драматурга, мы не коснулись постигшей его утраты, — кончины летом 1872 года артиста Садовского. Это снова, еще более, чем смерть Мартынова, было личным его горем. Умер не только артист, оживлявший образ за образом, возводивший в перл создания и благодарную роль купца-самодура и эпизодическую роль кучера в „Не сошлись характерами", умер личный друг писателя, участник его планов, дум и надежд за целую четверть века. Они оба были так связаны в творчестве, что никогда не определить, кто кому был больше обязан в лучших его достижениях. Счастья такой работы с артистическими силами уже не знал потом писатель, навсегда сохранивший скорбь о первой плеяде толкователей его ролей.

XVIII.

НЕЧУТКОСТЬ ПЕЧАТИ. — НОВЫЕ СЮЖЕТЫ И СТАРЫЕ ТЕМЫ. — ХАРАКТЕР ТВОРЧЕСТВА.

Если мы окинем взглядом деятельность Островского в первой половине семидесятых годов, мы должны будем признать, что, несмотря на некоторые недочеты, скажем даже промахи, писатель совершенно не подавал повода говорить об упадке его дарования. „Лес“ и „Снегурочка“—блестящие произведения, не утратившие своей свежести и через полвека. Какие похвалы должен был услышать за них автора! А между тем дело свелось к сухой оценке авторитетных людей и к ругани в ежедневной печати. Мы видели, как смешали с грязью „Снегурочку“, но то же самое было и в отношении „Леса“. В Петербурге, где пьеса прошла довольно бледно, рецензент отнес ее к числу слабейших произведений драматурга. Но обнаруживали суровость и рецензенты Москвы, хотя там, при дивной игре Шумского, комедия прошла с неизмеримо большим успехом. Автора упрекали за разбросанность содержания, трунили над тем, что из пьесы можно при желании выкинуть и любое действующее лицо и любую картину, а затем, в приливе совершенно непонятного недоброжелательства, кричали, что успех „Леса“ — всецело успех Шумского. „Счастливцев явился одним из художественных созданий, но отнюдь не автора, а только Шумского и только его одного. Островский тут непричем“, подчеркивали в „Русских Ведомостях“. Точно так же и рецензент „Современной Летописи“, отмечая успех пьесы, считал нужным подбавить в бочку меду ложку дегтя: „Игра артистов заставила забыть все недостатки, всю искусственность комедии“, вторил он своему коллеге.

Так комментируемые, лучшие труды драматурга не только не приумножали его славу, но поддерживали легенду о том, что он исписался. А легенда эта тем более могла расти, что отзывы о произведениях действительно неудачных, как „Комик XVII столетия", давали повод для настоящего глумления. „Нам приходится сообщить о совершенном и вполне заслуженном падении еще одной пьесы, написанной когда-то привлекавшим к себе внимание публики драматургом Островским",—начинал рецензент свой отзыв об этой пьесе. Далее она объявлялась „грустной пародией на драматическое искусство". А после дальнейшего разноса рецензент стремился подчеркнуть, что этот спектакль не являлся чем-то исключительным в ряду последних постановок Островского: „Упал занавес среди всеобщего молчания, ни один голос не поднялся, чтобы вызвать автора, и в этом молчаливом приговоре было в сущности больше уважения к авторской деятельности Островского, нежели в тех одиноких выкрикиваниях его имени, прерываемых шиканьем, которыми в последние годы заменились громкие аплодисменты, встречавшие некогда произведения этого драматурга". Но последними постановками являлись „Не было ни гроша, да вдруг алтын", „Не все коту масляница" и „Лес", причем успех первой пьесы, как мы знаем и из письма Островского, был „сумасшедший", „бешеный". Следовательно, рецензент метил в две другие прекрасные комедии. Мудрено ли, что публика, отвлекаемая опереткой и полными грубых эффектов изделиями Дьяченко и Николая Потехина, проявляла при таких вождях литературного вкуса еще более нечуткости к Островскому.

Актеры угадывали нерасположение зрителей к писателю, и дело дошло до того, что сцены „Не все коту масляница" прошли в Петербурге спектаклем от дирек-

ции. „Охотников взять эту пьесу Островского не нашлось, потому видно, что ни один бенефициант не надеялся на большой сбор",—замечал критик „Нового Времени". Но что значила его благожелательная фраза о том, что „имя Островского должно бы было, кажется, привлечь любого бенефицианта", когда далее он действовал с явным пристрастием? Не отозвавшись с полной похвалой ни об одном из участников спектакля, он все же кончал тем выводом, что „публика осталась гораздо довольнее игрой актеров, чем пьесой". А затем следовало вскользь брошенное „автора, однако ж, вызывали". Почему „однако ж?" Потому только, что сам критик устранил его причастность к успеху пьесы? И что всего печальнее, именно эти недоброжелательные рецензии являлись доминирующими, а отзывы, более чуткие и более внимательные к общим заслугам драматурга, звучали лишь украдкой.

Две следующие пьесы—„Поздняя любовь" и „Трудовой хлеб" не могли восстановить репутацию писателя в глазах суровых зоилов, недовольных даже „Лесом". Названные „сценами", обе пьесы рисуют неприхотливую жизнь захолустной Москвы. В первой нет новых характеров, если не считать трогательно обрисованного, но стоящего как-то в тени Дормедонта, во второй оригинально задумана центральная фигура Корпелова. Но хотя в обрисовке старого учителя чувствуется и теплота и остроумие, тип в целом отдает сочиненностью, самая речь педагога, неизменно витиеватая и пересыпанная латинскими словами, кажется искусственной. На-ряду с тем правдивы и упреки в мало мотивированной психологии других лиц пьесы. Недурные как „сцены", картинки и зарисовки, оба произведения бледны по сравнению с лучшими достижениями драматурга. И, несмотря на то, что они прошли не без успеха, снова

зазвучали беспощадные отповеди автору. Пьеса „Поздняя любовь“ дала повод московскому рецензенту начать свой отзыв словами: „Это новая ступень той покатой лестницы, по которой постепенно спускается дарование г. Островского“. „О, г. Островский, отчего вы не умерли до написания „Поздней любви“, юродствовали ему в тон в Петербурге. А к этим выходкам присоединялся новый мотив, упреки автору за спешность работы. Критики говорили, что Островский „не тратит на свои писания больше одного вечера“, что он „пишет так небрежно и торопливо, что, написавши одну страницу и перевернув ее, совершенно забывает, что на ней написано“.

Писателя такое отношение крайне нервировало. Это видно из его письма к Некрасову по поводу присылки отрывков из пьесы „Трудовой хлеб“ для напечатания в сборнике „Складчина“. Островский писал: „В последнее время я дошел до крайней нерешительности; обруганный со всех сторон за свою честную деятельность, я хочу быть прав хоть перед своей совестью; я не выпускаю нового произведения до тех пор, пока не уверюсь, что употребил на него все силы, какие у меня есть, а на нет суда нет“. Посылая через несколько дней рукопись, драматург обращался к Некрасову с просьбой, которая говорила о крайнем упадке духа: „Когда вам вышлю остальное, сделайте одолжение, напишите мне, хорошо ли это и стоит ли печатать; сам я не могу собрать никаких мыслей в голове“.

Пьесу „Трудовой хлеб“, заканчиваемую в апреле, Островский решил взять в деревню. Но можно думать, как тяжело было ему читать и об этой работе все те же беспощадные, полные глубоко несправедливых обобщений отзывы. При знакомстве с ними иной раз рождается вопрос не только обо отсутствии уважения

к маститому писателю, но просто об отсутствии жалости к человеку, у которого и по мнению критика должны же были иметься нервы, реагирующие на обидное и беспощадно мрачное. Можно ли было, например, не теряя самообладания, читать о себе такие строки: „Выдохшаяся знаменитость печальнее могилы, увядший талант, поблекшие силы, как разбитый параличем знакомый нам когда-то здоровый и молодой человек, напоминают нам так ясно о скоропреходящности земного, о смерти"?

Мы не будем опровергать упреки в спешности ссылками на продолжительность работы. В конце концов это не довод. Писавшийся годы „Минин" оказался неудачным, а написанные в три недели, „между делом", сцены „Не все коту масленица" — шедевр по диалогу и далеко не слабая вещь по композиции.

От всех этих невзгод Островский находил успокоение в общественной работе.

Уже давно среди драматургов возникала мысль об охране их прав, о том, чтобы каждая пьеса при постановке ее в каком бы то ни было театре оплачивалась гонораром в пользу ее автора. Московский театрал Родиславский и Островский решили употребить все усилия, чтобы эта мысль воплотилась в дело. После долгой подготовительной работы они добились, наконец, того, что устав общества, принявшего название „Общества русских драматических писателей и оперных композиторов" был утвержден в законодательном порядке. 21-го октября 1874 года собралось первое общее собрание. Его первым актом явилось избрание председателя: на этот пост был единогласно избран Островский, и он бессменно оставался на нем вплоть до своей кончины. Эта высокая честь вознаградила его конечно за много нравственных страданий.

Работа в обществе, особенно в первое время, являлась очень сложной. Приходилось выдерживать стычки с антрепренерами, упорно уклонявшимися от уплаты гонорара, и зорко следить за авторами, которые не прочь были порой схитрить, выдавая переделку за оригинальную пьесу. Приходилось решать и массу неожиданно вставших вопросов, что было тем трудней, что все нужно было создавать заново, без возможности найти опору в практике аналогичных русских учреждений.

Островский и здесь показал широту своих взглядов и способность неуклонно стремиться к высоким, истинно-культурным целям. Деятельность общества он не рисовал себе деятельностью чисто-практической. Собрание драматургов должно было преследовать и художественные цели: создание образцового театра, библиотеки русских и иностранных авторов, издательства, капитала для выдачи премий за пьесы и сочинения по театру. Увы! почти ни один из этих проектов не получил осуществления и, как водится у нас, больше по халатности и разобщенности, чем по недостатку идейного сочувствия.

Некоторые впервые увидали Островского в это время. Посмотрим, как рисуют они образ писателя. „Островский был выше среднего роста, коренастый, широкоплечий, лысый, с рыже-красноватою окладистою бородою, с лицом чрезвычайно умным и симпатичным, с глазами, в которых сохранился блеск молодости; голос его—когда он потом заговорил—был звучен и приятен, и я никогда не слышал и после, встречая Островского в Артистическом кружке, чтобы он возвышал его в разговоре с кем-нибудь", рассказывает Захарьин-Якунин. „В его лице самое привлекательное были глаза, они умели и думать, и слушать, и улыбаться", — добавляет Аверкиев.

Отношение драматических писателей, хотя и в несколько ограниченной сфере, выдвигало его на первый план, и Островский держался с большим сознанием своего значения. Это подтверждают и его собственные признанья. Он скоро скажет, что тот, с кем он согласился сотрудничать, занимает почетное положение в литературе. Не признает он за собой вины и в том, что его пьесы не имеют порой успеха: в этом не его вина, а вина перед ним дирекции, которая должна иметь такую труппу и такую постановку, чтобы его пьесы имели успех. Если от этой гордыни на мало его знавших повеет холодностью, этому едва ли можно удивляться. Пережитые неприятности, трудность борьбы, наконец, просто годы заставляли его быть на-чеку и кое-что утратить от прежней непосредственности. Но стоило сойтись с ним хоть несколько ближе, чтобы уловить черты все той же милой наивности, которая заставит и теперь давать ему самые нежные эпитеты.

Произойдет перемена и во внешней обстановке писателя.

Связанный с тысячью воспоминаний домик на Яузе приходил в ветхость, но Островский не хотел покидать его. Он облачился в валенки и на советы нанять квартиру отвечал шуткой, что если куда и переехал бы, то в дом князя Голицына на Пречистенке, чтобы владеть его знаменитым кабинетом. И вдруг как раз представился к этому случай. По смерти князя наследники решили пустить его дом под квартиры. Управляющий домом лично знал Островского и предложил квартиру и ему. „И с кабинетом Сергея Михайловича?“ первым долгом спросил Островский. „С кабинетом“, последовал ответ. Писатель сейчас же дал согласие переехать.

Новые условия жизни требовались и семьей, которая все возрастала и возрастала. Расходы увеличивались,

и приходилось работать все больше. Это подводит к вопросу, как уживались в Островском непрестанные планы заработать на пьесе с высокой чистотой литературных замыслов, и написанная в 1875 году комедия „Волки и овцы" открывает к тому путь.

Комедия заставляет вспомнить общий вопрос о сюжетах Островского.

Эта тема подвергалась специальному изучению, но выводы критики о близости того или иного произведения нашего драматурга к образцам более ранней драмы представляются крайне спорными. Аналогии слишком отдаленны и, чтобы хоть как-нибудь оправдать их, приходится считать убедительными не только пункты сходства, но и пункты разногласия, усматривая в последних творчество по контрасту. Такой метод слишком отдает натяжкою, и мы позволяем себе считать сюжеты Островского „первоисточниками" вне тех случаев конечно, когда сходство с другими драмами было настолько явно, что о позаимствовании фабулы говорили при самом выходе пьесы.

Но мало сказать, что сюжеты давала сама жизнь. Что навевало автору мысль о них? Под каким влиянием созревал в уме его план пьесы? В этом отношении у нас имеются два показания, второе из которых, принадлежащее Д. Аверкиеву, звучит чрезвычайно определенно. Островский, по его словам, не раз говорил: „драматург не изобретает сюжетов; все наши сюжеты заимствованы. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованные. Что случилось, драматург не должен придумывать; его дело написать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания в эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят". Но, с другой стороны,

близкий к Островскому в первую половину его творчества Эдельсон высказывал догадку, что писатель сюжеты придумывал. Всего вероятнее, что доля истины есть и в том и в другом утверждении. Очень многие из сюжетов Островского чрезвычайно бедны, их интрига не занимательна, и сам автор, сознавая это, называет такие вещи „сценами" и „картинами". Тут сюжет в развитии характеров, путем чего сам собою назревает конфликт. Но если в пьесах этого рода автор не избегал упреков за скудость действия, при сюжетах, взятых из газетной заметки или рассказа, пред ним открывалась опасность заслужить упрек в погоне за сенсацией— злободневной темой, интересной уже потому, что герои эпизода и без того занимают общее воображение. Этих упреков Островский при своей долгой деятельности избег совершенно, если не считать комедии „Волки и овцы".

Но тут мы готовы горячо защищать нашего автора. Его пьеса была навеяна скандальным процессом игуменьи Митрофании. Но кто, как не Островский мог показать подоплеку подобных событий, выявить почти роковую неизбежность сплетения церковности с самовластием, хищничеством, а затем и уголовщиной? Знаток купечества и чиновничества, он, без сомнения, в те же молодые годы досконально изучил и мир духовенства, и по рассказам в семье — со слов семинариста-отца и просвирни матери, и по преданиям о жизненных встречах старика-деда, и по личным впечатлениям, которых так много давала в ту пору Москва.

Почему сузилась эта тема в комедии „Волки и овцы", мы скажем еще раз, касаясь общего вопроса о неизменно тяготевшем над автором цензурном гнете. Но что Островский мог искренно увлечься предлагаемой жизнью темой, в этом не может быть сомнений. Думы, и очень

глубокие думы, о таких вопросах рождались в его душе еще в пору „Грозы", когда устами чистого сердцем Кулигина он говорил об угнетателях, нажившихся с кровавых трудов коснеющего в нищете народа: „А награбивши с нас денег то на разные богоугодные дела и жертвуют, да за это разные милости получают. И чем больше, сударь, милостей он получает, тем больше сердце его черствеет, ожесточается и все безжалостней к бедному народу делается, и сделается он как волк несытый в овечьем стаде".

Смягчив замысел обрисовать русское фарисейство, Островский дал прекрасную иллюстрацию эволюции буржуазии.

Мы помним злодеев темного царства. Большовы и Тит Титычи не столь страшны уже по одному тому, что ими руководит непосредственное чувство. Рабы окружающей среды, они действуют, как принято кругом в обиходе, и в их неясной для самих себя душе обман мешается то с детской доверчивостью, то с даром ощутить глубокое потрясение от благородного поступка человека лучших воззрений. Но в новую эпоху их сменяют иные дельцы — люди, которым все было предложено от благ культуры и которым труднее прощать, потому что они, греша, знают, что творят. Таков помещик Беркутов в „Волках и овцах". Он действует вполне планомерно не только тогда, когда сватает богатую невесту, но и тогда, когда мечтает о винокуренном заводе или верным взглядом выводит наружу и обертывает в свою пользу историю с подложными векселями. Все это уживается в нем с желанием общественной работы и с упреками приятелю в том, что тот поотстал и не следит за новыми идеями. Подстать ему и сменившая кротких героинь первых пьес Глафира, которая тоже не дрогнет в самый ответственный момент выпол-

нения хитрой интриги. Она откровенно сознается, что у нее прием — не иметь стыда, когда чего-нибудь добиваешься, и она действительно идет прямо к намеченной цели. Эти люди страшнее прежних — такой мысли не чужд был, повидимому, и сам автор. По крайней мере он заставляет плута старой марки Чугунова с завистью сказать о более умелых хищниках: „вот они волки, а мы что — куры, голуби".

Образ Глафиры ценное достижение драматурга. Великолепно рисуя пассивные женские фигуры, он реже давал типы женщин эгоистических и властных. Варвара в „Грозе", Евгения в „На бойком месте" всего больше удались ему в бытовом театре. В сфере наблюдений интеллигентного круга всего ярче Глафира. Она также вся от жизни, и в ней нет и тени сочиненности Лидии Чебоксаровой. Сбрасывая монастырское платье, она вместе с ним сбрасывает и истомившее ее ханжество, и переход ее к светскому тону полон такого искреннего восторга, что заражает самого флегматичного зрителя. А затем сцена „околпачивания" простака Лыняева — это ли не верх сценичности по богатству психологических переходов, открывающих возможность вносить особый оттенок в каждую фразу. Никулина в Москве и Савина в Петербурге одинаково нашли возможность долгие годы восхищать зрителей исполнением этой роли. Первая артистка могла, впрочем, вести сцены кокетства тем художественнее, что Лыняева играл Самарин, великолепный артист, умевший в совершенстве передавать типы старого барства. В Петербурге Лыняева играл Бурдин, и этим сказано все. Любопытна и приживалка Анфуса Тихоновна. Прекрасно зная сцену, Островский иногда не дописывал роли, предоставляя исполнителю завершить легкий набросок автора. Такова и Анфуса Тихоновна. Ей отпущена всего лишь одна неизменная

реплика „где уж, что уж!“ но при художественной игре такой артистки, какой являлась, например, О. Садовская, пред зрителями вставал яркий образ.

О следующей пьесе Островского—„Богатые невесты“—нельзя говорить, не коснувшись вопроса о приемах его драматической композиции.

Писателю приходилось выслушивать от своих критиков не только упреки, но и поучения. И один из таких учителей обнаружил большую проницательность если не в выводах, то в наблюдениях. Он очень чутко подметил, что пренебрежение со стороны писателя к тому, что считалось в ту пору непреложными сценическими требованиями, никак нельзя приписать неопытности. Нет, тут сказывается какое-то „необъяснимое упорство“, Островский как будто старается избегать подражать французам. Но от меткого наблюдения автор переходит к весьма не метким советам. Он говорит, что новаторство напрасно, что законы искусства вечны и всеобщи и изобретать вновь уже изобретенное значит ломиться в открытые двери. Но в том-то и дело, что французская техника не могла быть уделом Островского. Он иногда отдавался манере ловкой и гладкой сценической компановки. Но во что обращалось в этих случаях его дивное уменье создавать типы! Мы помним жалкое „Пока“, но недалеко ушли и „Богатые невесты“, также подавшие повод вспомнить о репертуаре парижских театров. Что такое надменный генерал Гневышев, до низости угодливый Пирамидалов или все время зазывающая к себе кавалеров Бедонегова? Все это бледные тени, бесцветные лица, которых автор стремится наградить хоть одной типической чертой. Более психологичны Цыплунов и Белесова, но их обрисовка—не психология, как ряд органически-стройных переходов от настроенья к настроенью, а именно „психо-

логичность", те вспышки гнева, слез и умиленья, которые необходимо должны найти отклик у обывателя, любящего пьесы, умело сдобренные и драмой и патетизмом.

Как приятно перейти от этого чужого и наносного к картинам, хотя и знакомым, но любовно выношенным в душе!

Есть особая прелесть в набросках Островского, вроде „Правда хорошо, а счастье лучше". В его первых пьесах, как бы ни были они примитивны, отражается тревога общественных вопросов. „Бедность не порок" бралась под подозрение, как апология старого быта. „Не в свои сани не садись" вызывала упреки за унижение просвещенного Вихорева перед купцом Русаковым, но тут пред зрителем семидесятых годов отходило в сторону все, что могло хотя бы тихой рябью замутить зеркально-чистую картину. Наброски и только наброски, очарование быта, как бы замкнувшегося в себе на последний миг, чтобы уступить напору новой жизни и развеяться далеким преданьем. Как трогателен Платон Зыбкин с той непреложною верой в добро, в которой все от детски-ясного чувства и ничего от мудрого анализа! Как чисты душой Поликсена, Зыбкина, Фелицата! Как не страшны хитроватый Меркулыч и прямой злодей Никандр Мухояров! Поглядите в последний раз на этих ясных до конца, они успокоят вас и дадут силы снова вернуться в мир колеблющихся настроений и мучительного разлада от вечных переоценок правды и неправды.

Как и можно было ожидать, на Островского опять и опять посыпались упреки в перепевах старого. С. А. Венгеров облек их в образную форму. На его взгляд, склонность драматурга повторяться — явление обычное в мире искусства. В начале своей деятельности художник ищет

красок, образов, стиля. Он пишет с натуры, и из-под его кисти или пера выходит больше этюдов, чем законченных созданий. Но затем портфель этюдов переполняется, рука приобретает механическую твердость, память привыкает столь же механически вызывать на очередь в нужную минуту очертания и краски. Тогда начинают писать на память, компануя на тысячи ладов приобретенный материал. Художник Калама лишь спрашивает заказчика о точном размере картины и затем изготовляет пейзаж. Так же работает за счет приобретенного опыта и Островский.

Можно ли с этим согласиться? Не скажем ли мы, что для Островского нова хотя бы та тишь, которая разлита в его пейзаже? Можем ли мы сказать, что „Правда хорошо, а счастье лучше" — только вариант, когда к комедии возвращались снова и снова с тем, чтобы она числом спектаклей оспаривала место у новинок? Но тут так выступает правда тех, кто уверял, что сила Островского не в драматизме, а достоинствах диалога и обрисовки быта. С. Венгеров говорил, что для драматурга вся задача сводилась к тому, чтобы найти новый сценарий. Но в том-то и дело, что сценарий разбираемой пьесы из рук вон плох. Это анекдот, и даже не очень этичный для такого чуткого к этике писателя, как Островский, ибо унтер торжествует благодаря довольно сомнительной проделке. Завязка пьесы слаба, но все искупает так бесподобно выписанный Сила Ерофеич и Барабошев с его репликами о курсе на Лондон.

Как бы стремясь опровергнуть упреки в однообразном подходе к купеческому миру, Островский дал „Последнюю жертву".

Тут мы опять видим старый быт, но уже изменился и кряжистый купец и его более легкомысленный, гоняющийся за причудами собрат. Фрол Федулыч Прибыт-

ков—человек положительных взглядов, но его манеры и большая ширь горизонта отдаляют его от Тит Титычей. Совсем хорош и Лавр Мироныч, который, в противоположность Гордею Торцову, так ловко всякой моде подражает, что при случае сойдет и за барина. Далеко ушла от знакомых типов и Тугина, хоть и растерявшаяся перед жизнью, но все же хозяйка своей судьбы.

В психологической обрисовке характеров автор делал все новые успехи. Если в „Волках и овцах" есть бесподобная сцена Глафиры с Лыняевым, здесь с громадным мастерством написана сцена приезда Тугиной к старику Прибыткову просить денег для Дульчина. Переход от просьбы к мольбе, от мольбы к кокетству, которым возмущается все существо женщины, затем к стыду, когда ее цели угаданы,—все это так богато сменой тонов и жестов, что каждая актриса не может не ценить этот редкий психологический материал. Хорош и Дульчин, смелый и обаятельный в пороке. Типичны и фигуры второго плана—приживальщик Дергачов, ростовщик Салай Салтаныч и, конечно, и сваха, несколько модернизованная, но все та же сваха, готовая сейчас же найти невесту с приданым в миллион, хотя сама она таких денег не видала и для нее „что больше тысячи, то и миллион".

Третий акт пьесы проходит в увеселительном саду и полон эпизодических сцен. Критика указывала на то, что эта картина лишь замедляет действие. Замечание оказалось справедливым: при четырех актах пьеса лишь выигрывает в сжатости.

А теперь новая сторона в деятельности Островского.

В 1877 году он первый раз вступил в сотрудничество с никому неизвестным, не сделавшим еще и первых шагов к литературе Соловьевым. Их отношения

так характерно рисуют облик Островского, что на них нельзя не остановиться более подробно.

Сын казанского архитектора Соловьев рано потерял отца и должен был еще в молодости перенести много лишений. Университет ему кончить не удалось, и он уехал в провинцию учителем. Человек неуравновешенный, он и там не сумел устроить свою жизнь и после всяких заключений очутился послушником в монастыре. Здесь его встретил и принял в нем участие К. Н. Леонтьев. Как оказалось, Соловьев еще с юных лет питал пристрастие к театру и написал вчерне пьесу „Женитьба Белугина". Леонтьев передал ее Островскому, которому очень понравился замысел пьесы. Он подверг ее сильной переработке, и комедия прошла в 1877 году с громадным успехом на столичных театрах. В тридцать два года Соловьев вдруг приобрел и деньги и популярность. Но в этом крылась двойная беда: он мог не только отдаться более шумной жизни, но и излишне полагаться на свои силы. Последнее как раз и случилось.

Вслед за „Женитьбой Белугина" Соловьев занялся подготовкой другой комедии, „Дикарка", но его работа подвигалась вперед вяло, а между тем он хотел на этот раз уклониться от сотрудничества с Островским и, сначала посвятив его в свои планы, написал ему затем, что хочет отложить работу еще на один год.

Островский догадался о тайном умысле Соловьева, но не советовал ему полагаться на свои силы. При этом старый драматург был так искренен в советах начинающему, что отпадали все подозрения о том, что им руководит личный расчет. Он указывал на то, что Соловьеву рано еще приниматься за большие вещи, что у него нет необходимой для этого техники, и было бы жестоко предоставить ему испытать это на „Дикарке", интересной в его набросках, как психологи-

ческий материал, но очень слабой, как драма. Соловьев внял этим советам, пьеса была обработана им совместно с Островским и принесла ему новые лавры. Но Островский не был спокоен за дальнейшую судьбу писателя. В письме к одному из общих знакомых он просил помочь ему в заботах о Соловьеве. „Я не буду распространяться, — писал он, — как он чуть не погиб, как я его вывел из беды; но я должен вам сказать, что своею помощью я поставил его в ложное положение, т.-е. дал ему возможность понюхать чаду успеха (незаслуженного им) и немножко угореть. Если моя заботливость о нем ограничится только тем, что я для него сделал, то он запутается опять и уже безвозвратно. Но я, пока у меня есть силы, ни в коем случае его не оставлю; теперь я только о том и хлопочу, чтобы заставить его зарабатывать свой успех задним числом, т.-е. самым прилежным образом изучать технику драматического искусства для того, чтобы стать мастером и легко и с уменьем распоряжаться тем материалом, который дает ему его талант".

После „Дикарки", написанной совместно, Соловьев приступил к комедии „На пороге к делу". Островский участливо пришел ему на помощь своими поправками. Предложив еще раз Островскому совместное сотрудничество над пьесой „Светит да не греет", Соловьев окончательно решил работать самостоятельно. Но единолично написанные им пьесы „Прославились", „Медовый месяц" и „Разлад" или имели весьма слабый успех или терпели полную неудачу. Не последовав мудрым указаниям своего руководителя, писатель, что называется, сошел на-нет. И участие, которое принимал в нем Островский, тем более делало честь маститому драматургу, что ему приходилось пренебрегать самыми злонамеренными кривотолками. Литературные неудачники и завистники охотно шли на то, чтобы хвалить неведо-

мого Соловьева, лишь бы унизить превосходившего их талантом Островского, и пускали слухи о том, что писатель лишь подписывал свое популярное имя под готовыми уже пьесами или даже к невыгоде изменял первоначальный план их. Сколько во всем этом было истины, показали самостоятельные выступления Соловьева.

Поставленная в 1877 году „Женитьба Белугина" — живая повесть о человеке детски-наивной души, который, затаив темную силу гнева, готов был отдать любимому существу и честь, и деньги, и навеки убитую веру в человека. Роман Андрея Белугина со светской девушкой таит столько и трогательного, и смешного, и безудержно-сильного в минуты гнева, что каждый молодой талант не мог устоять пред соблазном взяться за эту роль. Петербургский исполнитель Сазонов, бывший до того лишь на хорошем счету, проснулся на утро после спектакля знаменитостью. Превосходна пьеса и в смысле компановки. После чуть-чуть вялого первого акта она развивается стремительно, быстро, с кульминационным пунктом в конце четвертого действия, что считалось наиболее трудным в технике пятиактных пьес.

Как обставлялись эти пьесы? Повидимому, в деле постановки происходил все-таки некоторый прогресс. Мы видели, что для отдельных пьес драматурга, в особенности в Москве, не жалели расходов. Сам Островский, окидывая взглядом весь период последних лет, говорил позднее, что „сценическая постановка — декорации, костюмы, гримировка и пр. — в бытовых пьесах сделали большие успехи и далеко ушли в постепенном приближении к правде". Но наряду с тем проявлялась и старая небрежность. О „Правда хорошо, а счастье лучше" Бурдин сообщает, что в Москве для комедии „отказали

в ничтожном расходе на садовую беседку, и бенефициант Музиль сделал ее на собственный счет. В Петербурге же во время представления этой пьесы, в последнем акте, который происходит в столовой богатого купца, за неимением обеденного стола, поставили карточный, да и тот еле живой, покрывши плохенькой салфеточкой. Как раз в это время, когда император был в театре, этот стол на сцене развалился, но, к сожалению, это случилось перед самым поднятием занавеса, а не во время действия".

Эпизоды грустные, но все же было бы ошибкой чересчур преувеличивать их значение. Сценический реализм, несмотря ни на что, делал все большие успехи.

XIX.

„БЕСПРИДАННИЦА" В ИСТОРИИ ТВОРЧЕСТВА ОСТРОВСКОГО.—„СЕРДЦЕ НЕ КАМЕНЬ".—ПУШКИНСКИЕ ТОРЖЕСТВА.—„НЕВОЛЬНИЦЫ".

В деятельности Островского различают обычно три периода — первых бытовых пьес, увлечения хрониками и последующей работы над типами той эпохи, когда общества коснулось преобразовательное движение. Мы, со своей стороны, полагаем, что такое разделение несколько внешне, и настаивали бы на том, чтобы в пьесах позднейшего времени выделить драмы чисто психологических заданий. К числу их принадлежит прежде всего „Бесприданница".

Остановимся более подробно на ее истории, чтобы снять возможный упрек в том, что мы оцениваем произведение под углом более поздних взглядов на театр.

Начать с того, что слышавшие пьесу в непосредственной передаче драматурга ставили ее необычайно высоко. Об этом мы знаем со слов самого Островского, который писал в Петербург артисту Бурдину: „пьесу свою я уже читал в Москве пять раз, в числе слушателей были лица и враждебно расположенные ко мне, и все единогласно признали „Бесприданницу" лучшим из всех моих произведений". Но конечно такая оценка указывает на то, что в пьесе почудилось что-то новое, совсем не то, что дают „Свои люди — сочтемся" или „Гроза", неизмеримо превосходящие это произведение по красочности бытового рисунка. И в полном согласии с такою догадкой, на ту же мысль, что автор начертал себе не узко-бытовую схему, наводит и вся история труда. Чтению „Бесприданницы" предшествовали слухи о том, что пьеса уже давно задумана автором. Как говорили, Островский более пяти лет лелеял свой замысел. Но если принять бытовую схему, пред нами опять встает загадка. Типу бедной девушки драматург посвятил до того пьесы „Бедная невеста" и „Не было ни гроша да вдруг алтын", и это, конечно, облегчило бы задачу обрисовки главной фигуры, если бы дело сводилось к варианту того же типа. Что же касается остальных персонажей, то некоторые из них, как, например, гордый негоциант Кнуров и веселый купчик Вася, очень напоминают старые фигуры, Робинзон же — попросту Аркашка Счастливцев. Поводов для долгого вынашивания замысла не было, повидимому, никаких. Но автор несколько лет как будто не доверял себе, а затем после литературного чтения поспешил сообщить о своем успехе старому другу. Новое, более утонченное по психологической задаче — вот что имел в виду драматург, но мимо этого как раз и пошли и исполнительницы главной роли и представители критики. Последние,

по укоренившейся традиции, полагали свою задачу в том, чтобы каждую фигуру пьесы связать с определенными явлениями общественной жизни, и Лариса превратилась у них в „недалекую романическую мещаночку, весьма способную прельщаться „сильными мужчинами", „героями" в мещанском смысле этого слова. Параллельно с ними и исполнительницы или искали в том же образе типично-местных черт или ухватывались за совсем внешнее — „цыганские" пристрастия и замашки героини. Увы! — все эти дружные усилия повели лишь к неуспеху пьесы.

Более пытливые искания В. Коммиссаржевской, взявшейся за ту же роль чрез два десятка лет, были тем более законны, что артистка ничего не разрушала, а лишь стремилась пытливо угадать не найденное ее предшественницами очарование пьесы. „Создавая образ Ларисы, я не углублялась в типичность этого образа, а искала в нем обобщенную женскую душу", признавалась она. И что это был правильный путь, убеждает то же сравнение с более ранней обрисовкой типа. В бытовом рисунке „Бедной невесты" многое объяснимо, как развитие той идеи, которая дана в заглавии пьесы. Не будь героиня ее бедна, не было бы и унизительной процедуры выискивания по канцеляриям женихов. Но что дали бы деньги Ларисе? Замужество с Паратовым. Но разве чувствуется в такой догадке успокоение? Дикие бравады Паратова — не мимолетная вспышка, и в этом отношении он далеко еще не сказал последнего слова. Привязать такого человека к семейному очагу — задача весьма трудная, и, несмотря на характеристику его сурового тестя, все заставляет думать, что его женитьба поведет или к новой драме или к молчаливому страданию всецело подчиненного ему существа. Да, наконец, и самый простой вопрос: разве от нужды бежит

Лариса? Наоборот, меняя обстановку ловкой мамаши на житье с захудалым чиновником, она сознательно идет на бедность, страшась чего-то, что ей еще более нестерпимо. Перспектива проводить с мужем вечера в деревенской глуши, прислушиваясь к шуму ветра да вою волков, совсем не страшит ее. „Пусть там и дико, и глухо, и холодно, для меня после такой жизни, которую я здесь испытала, всякий тихий уголок покажется раем", говорит она и затем мечтательно добавляет: „Скоро и лето пройдет, а я хочу гулять по лесам, собирать ягоды, грибы". Какой чистотой лирически настроенной души веет от этих слов! Как нежен этот порыв слабости, пробуждающий в зрителе лишь жалость и тревогу! „Автор показывает нам кусочек более чистого неба, уголок лучших стремлений", догадывалась украдкой и старая критика. А другой рецензент прекрасно говорил, что Островский проповедует здесь любовь и всепрощение, „такое общее, бесусловное всепрощение, какого литература, кажется, не видела со времен Манон Леско".

Избирая такую героиню, Островский соприкасался с тою областью, где сознательная бледность красок придает письму особое очарование. В его пьесе, „лучшей" для всех, кто услыхал ее в передаче автора, таилось то, до чего театр в его целом дожил лишь через четверть века.

Полон новых настроений и тип Карандышева, человека, который вечно топорщится и хочет что-то доказать. Он жалок, но не жалостью старых типов, чьи неудачи всегда так понятны, а несоответствием своих талантов с высоким о себе мненьем. Что-то больное недугами конца века, неврастеническое, угадывается в этом типе, напоминающем тип лишнего человека, так художественно обрисованный Тургеневым и затем вновь

развитый Чеховым. Писатель обнаружил поразительную гибкость таланта, явил редчайший пример способности к непрерывному художественному росту. И конечно тут были и связи с прошлым! Не те же ли задачи, хотя и в менее смелой форме, намечал он при обрисовке первой бесприданницы, Марьи Петровны Незабудкиной? Недаром он так боялся за свое слишком тонкое произведение, и недаром оно так выиграло, когда к сценическому воплощению хрупкого образа героини подошла через полвека лирическая, неизменно изящная в своем творчестве Коммиссаржевская.

Новое произведение Островского и Соловьева, „Дикарка", доставило авторам новые лавры. И это так понятно! Пьеса рисует первое пробуждение молодого существа, его порывы к жизни, любви и счастью — и образ героини комедии Вари чрезвычайно поэтичен. В старом жуире Ашметьеве многие видели намек на известного писателя, делившего свою жизнь между глухой русской усадьбой и Парижем. Образ пожалуй и вправду несколько индивидуален, и зритель, даже позднейший, склонен искать ключ к загадочной фигуре.

Оригинальным произведением явилась комедия „Сердце не камень".

Как и „Правда хорошо, а счастье лучше", „Сердце не камень" переносит в старый быт, — и опять можно отметить исключительную пластичность основных настроений пьесы. Мало сказать, есть что-то успокоительное, есть что-то благостное в характере ее героини Веры Филипповны, и если удавалось какому писателю показать живое воплощение долга при высшей простоте сознанья, то это всего больше удалось Островскому в этой пьесе. Мир и просветленье последняя черта и в бурной натуре Коркунова, смиряющегося пред сложной, не всегда нам понятной истиной жизни.

Позднее пьеса не раз возобновлялась и привлекала к себе интерес. Но в пору ее выхода автор тщетно ждал зрителя, настроенного более эстетически, способного притти к нему без неотступной мысли о злобе дня. Первый спектакль не только не имел успеха, но московские газеты говорили о враждебной драматургу манифестации. Чуткий и благожелательный Флеров-Васильев выражал ту же мысль в более мягкой форме. По его словам, публика недоумевала, причем „недоумения простирались и на замысел и на отдельные лица. Одни говорили про „отсталость", другие про „наивность", третьи про „водевильность". Водевильности в пьесе нет, если не принимать за нее тот момент, когда племянник Коркунова, думая застать у приказчика тетку, обнаруживает в его комнате собственную жену. Но это частность. Что же казается отсталости и наивности, то это как раз те недочеты, к которым мы отнесемся более чем с терпимостью теперь. О постановке пьесы писали: „Постановка ее очень хороша, а для второго и третьего действия сделаны новые декорации".

Приятным событием явилось то, что в это время ожила так плохо понятая при своем появлении „Снегурочка".

Вдохновившись сказкой Островского, композитор Римский-Корсаков написал на этот сюжет оперу. И как любопытен его рассказ о глубоком очаровании поэтическими образами сказки!

„В зиму 1879—1880 г. я снова прочел „Снегурочку" и точно прозрел на ее удивительную поэтическую красоту. Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет, и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более влюбленным в сказку Островского. Проявлявшееся во мне тяготение

к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было лучших поэтических образов, как Снегурочка, Лель или Весна; не было лучше царства, как царство берендеев с их чудным царем; не было лучше миросозерцания и религии, как поклонение Яриле-Солнцу". „Мне по временам казалось, что именно животныя, птицы и даже деревья и цветы, раз дело касалось чего-либо волшебного, фантастического, более сведущи, чем сами люди, что им гораздо понятнее язык природы".

Своей прекрасной оперой композитор заставил и других прозреть на красоту сказки. Чрез оперу стали популярны образы „Снегурочки" и, возвращаясь от них к пьесе, все с восхищением говорили о произведении Островского.

В составлении либретто Островский участия не принимал, но видимо был им доволен. Опера Римского-Корсакова написана „почти прямо по тексту", — отзывался он.

В 1880 году состоялось открытие памятника Пушкину в Москве. Островский произнес по этому случаю речь на обеде, устроенном 8 июня Обществом Любителей Российской Словесности. Мы опустим первую часть речи, где писатель говорит об общем влиянии на толпу поэтических произведений, более любопытен конец его слова. Тут историческая роль великого поэта обрисована в таких чертах, по которым можно заключить, как рисовался драматургу его собственный писательский путь.

„Пушкин застал русскую литературу в период ее молодости, когда она еще жила чужими образцами и по ним выработывала формы, лишенные живого реального содержания, — и что же? Его произведения

уже не исторические оды, не плоды досуга, уединения или меланхолии; он кончил тем, что оставил сам образцы, равные образцам литератур зрелых, образцы, совершенные по форме и по самобытному, чисто народному содержанию. Он дал серьезность, поднял тон и значение литературы, воспитал вкус в публике, завоевал ее и подготовил для будущих литераторов, читателей и ценителей. Другое благодеяние, оказанное нам Пушкиным, еще важнее и значительнее. До Пушкина наша литература была подражательная; вместе с формами, она принимала от Европы разные, исторически сложившиеся там направления, которые в нашей жизни корней не имели, но могли приняться, как принялось и укоренилось многое пересаженное. Отношения писателей к действительности не были непосредственными, искренними; писатели должны были избирать какой-нибудь условный угол зрения. Каждый из них, вместо того, чтоб быть самим собою, должен был настроиться на какой-нибудь лад. Тогда еще проповедывалась самая беззастенчивая риторика; твердо стоял и грозно озирался ложный классицизм; на смену ему шел романтизм, но не свой, не самобытный, а наскоро пересаженный с оттенком чуждой нам сентиментальности; не сошла еще со сцены никому не нужная пастораль".

„Вне этих условных направлений поэзия не признавалась, самобытность сочлась бы или невежеством или вольнодумством".

„Высвобождение мысли из-под гнета условных приемов — дело не легкое, оно требует громадных сил. Разве мы не видим примеров, что в самых богатых и самых сильных литературах и посейчас высокопарное направление имеет представителей и горячо отстаивается, а реальность пропагандируется, как что-то новое,

небывалое. Прочное начало освобождению нашей мысли положено Пушкиным; он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно; он захотел быть оригинальным и был — был самим собою. Пушкин, как всякий великий писатель, оставил за собою школу последователей".

„Реальность, непосредственное отношение к темам, оригинальность" — во всем этом конечно нельзя отказать и Островскому, верному в этих пределах хранителю пушкинских заветов. И даже более того! Подняв тон и значение литературы, Пушкин не сделал того же в отношении театра. Он перевоспитал читателя, но не перевоспитал з ителя. Зрителя с более повышенными требованиями к искусству создал Островский, и он в этом случае не только продолжатель, но и завершитель дела первого из русских писателей.

Очередная комедия „Невольницы" имела успех при постановке. Яркое заглавие пьесы и целый ряд сентенций, затрагивающих вопросы брака, обусловили интерес к этому произведению. Но все же в пьесе больше любопытных заданий, чем законченных образов. Если Евлалия будит участие своими муками, то разрешительница всех ее сомнений — Софья — не лицо, а воплощенная житейская мудрость. Слишком схематичен и Мулин, всех увлекающий и вместе с тем не показанный зрителю ни одной увлекательной чертой. Сочиненные фигуры хозяев не выдерживают никакого сравнения с сочными, с натуры списанными экономкой и лакеем. Эти двое непрерывно оживляют действие, и едва ли не правы те критики, которые именно им приписывают успех комедии.

Верного барину Мирона играл вновь вступивший в петербургскую труппу артист Давыдов. Его исполнение вызвало общие похвалы. Все почувствовали, что появился

крупный художник, который не раз украсит своим исполнением первые постановки Островского.

В пьесе „Блажь" Островский выступил соавтором с драматургом Невежиным. Чем и как он помог ему, мы расскажем позднее. Пьеса привлекла интерес не столько фабулой, как красочностью отдельных фигур, частию помещенных на втором плане.

Еще более имела успеха пьеса „Светит да не греет", написанная в сотрудничестве с Соловьевым. Не равняясь общим рисунком с „Женитьбой Белугина" и уступая литературностью заданий „Дикарке", это произведение надолго удержалось в репертуаре благодаря своим сценическим достоинствам.

К этому же времени относится радостное для Островского событие—постановка пьесы „Свои люди—сочтемся" в первоначальной редакции, без квартального надзирателя, но с обращением Подхалюзина к публике пожаловать в его магазинчик, где покупателя в луковице не обочтут. Разрешением запретного текста писатель был обязан хлопотам своего брата, тогда уже министра государственных имуществ, и это разрешение взволновало литературные круги и публику, которая нарасхват разбирала билеты. Спектакль состоялся 30-го апреля 1881 г. в Москве в частном театре „Близ памятника Пушкину" или Пушкинском, как называли его, и носил исключительный характер. Общество видимо хотело показать, что оно протестует против гнета, тридцать лет подавлявшего свободную писательскую мысль.

М. Писарев так рисует знаменательный вечер:

„Вызовы автора начались с первого действия, однако он упорно отказывался выходить на них до конца пьесы. Когда же, после четвертого акта, по окончании комедии, вызовы возобновились с еще большею настойчи-

востью, чем раньше, и Островский показался на сцене, окруженный всеми участвующими — мгновенно вся публика, как один человек, поднялась с своих мест. Гром оглушительных аплодисментов и неистовых „браво" огласил зал. В один момент вся сцена была засыпана цветами. Большой золотой венок появился над рампой. Стоном застонал театр..."

Мир представителей капитала не был симпатичен Островскому. Это сказалось и в пьесе из актерского быта „Таланты и поклонники". Нарисовав рад светских селадонов, соединившихся в преследовании актрисы, драматург показывает ее беспомощность. Антрепренер всецело подчинен старому развратнику князю Дулебову и по одному его слову отказывает Негиной в новом ангажементе, хотя за нее все те подлинные театралы, для которых в артистке важен талант и только талант. Негина сознает, что должна уступить, и, отвергнув горячо любимого юношу Мелузова, идет на содержание к наиболее приемлемому из ухаживателей Великатову. „Чтобы завоевать возможность проявить свой талант, свою душу, артистка неизбежно должна продать свое тело" — вот грустный вывод нарисованной автором картины. Но надо сознаться, что этот вывод не выступает слишком остро. Присущее ему свойство отыскивать что-то просветленное там, где для другого только падение и порок, Островский обнаруживает и при обрисовке Негиной. Ее сближение с богатым помещиком не расчет и не бегство от нужды. В ее решении сплетается ряд самых разнообразных мотивов, и среди них есть и мотив смирения — не быть своей чистотой укором для других. „Пойми же! пойми!" — все повторяет она юноше, с которым мечтала о чистой жизни, и как-то чувствуется, что уголок благого при всех обстоятельствах сохранится в ее душе.

Тем не менее критики готовы были протестовать против обобщений драматурга, и один из них с горячим убеждением бросал мысль, что „молодая русская девушка, в душе которой есть искра божия, найдет в себе самой и в своем искусстве достаточно сил, чтобы остаться собою, чтобы сохранить свою свободу, свободу своего таланта и своей любви". Под этими ударами пьеса теряла свой обобщающий характер, это была уже не драма, а „картинка из жизни, набросок", но картинка, которой никто не мог отказать в живости. Представители актерского мира, хотя не возвышаются до типов „Леса", обрисованы выпукло и сочно. Небольшая роль антрепренера давала актеру возможность нарисовать отрицательный тип закулисного мира, грубого дельца, для которого все в интересах выручки. В противоположность ему, бесконечно трогателен бывший владелец театра, а потом суфлер Нароков, горячий энтузиаст, возможный только среди деятелей искусства, которым возвышенные образы литературы дают новые и новые импульсы для идеализма. Влагая в его уста прощальный привет Негиной, Островский вспомнил о своем старом сотруднике, актере Гореве, и воспользовался его стихами:

Не горькие слезы
И тяжкие сны,
Но счастия розы
Тебе суждены.

Глубоко привлекателен и студент Мелузов, живое воплощение той молодежи семидесятых годов, у которой передовые убеждения неразрывно связывались с требованием высокого личного совершенства.

XX.

МЕЧТЫ О ЗРИТЕЛЕ-НАРОДЕ. — ВЗГЛЯД НА ИСКУССТВО АКТЕРА. — ПОСЛЕДНИЕ ПЬЕСЫ.

От обрисовки актерства на сцене Островскому пришлось перейти к практической работе по вопросам театрального быта.

В 1881 году он был приглашен участвовать в работах образованной под председательством директора императорских театров „Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства". Комиссия провела не только ряд мер по улучшению театрального дела, но и выработала новое положение о вознаграждении драматических писателей. Тогда же, как бы в виде уступки старому требованию общественного мнения, была отменена и монополия казенных театров: наряду с императорскими могли возникать в столицах и частные театры. Это дало повод Островскому, как председателю общества драматических писателей, подать Александру III записку „об устройстве русского национального театра в Москве".

В этой записке Островский остается верен себе. Глубочайший демократ, он в то же время не мыслил прогресса вне народности и полагал, что с верностью национальной стихии должно развиваться наше искусство и в будущем. „У нас есть русская школа живописи, есть русская музыка, позволительно нам желать и русской школы драматического искусства", — писал он.

Но как далека эта черта от какого бы то ни было консерватизма!

В официальном докладе, представленном в пору мрачной реакции начала царствования Александра III, неиз-

бежно должны были отражаться специфические для этой эпохи черты. К тому же самое финансирование первого после отмены монополии императорских театров частного театра возлагалось автором не на городское управление, а на „почтенных представителей московского купечества". И тем не менее писатель имеет в виду народ и только народ. „Москва уже теперь не ограничивается камер-коллежским валом",—пишет он,— „за ним идут непрерывной цепью, от московских застав вплоть до Волги, промышленные фабричные села, посады, города. Все это пространство составляет как бы предместье Москвы и тяготеет к ней всеми своими торговыми и житейскими интересами; обыватели этой стороны—не гости в Москве, а свои люди". И им нужен театр, ибо „в настоящее время в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью". Но демократизм писателя не только в этом требовании. Для чего придет народ? Как скажется его влияние на драматургах? Как человек, неустанно веривший в правду непосредственного народного чувства, Островский горячо стоит за то, что народ придет не только в качестве покорного ученика, но и в качестве самого строгого и самого значительного для писателя судии. „Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы; всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии для всего народа",—говорит он и затем указывает на то, что „эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать; и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения современем делаются понят-

ными и ценными для других народов, а наконец и для всего света".

Вот под каким углом оценивал драматург национальное.

После благоприятной резолюции, последовавшей на его записку, Островский составил „Проект устройства „Русского театра" в Москве. Он предполагал организовать товарищество для постройки и оборудования театра с капиталом в 750 тысяч рублей, образуемым путем паев стоимостью по тысяче рублей пай. В проекте был подробно разработан план организации предприятия, установлены функции правления, общего собрания и управляющего театром. В дополнение к тому было составлено обращение „К московскому обществу", где отмечались культурные задачи дела и говорилось о здании театра, его труппе и репертуаре.

Проект этот осуществления не получил. Но Островский мог не падать духом: пред ним вырисовывалась еще более соблазнительная задача — стать во главе московских казенных театров. Но, прежде чем говорить об этом, мы позволим себе рядом с запиской о театре поставить и другой доклад Островского — о театральной школе. Брошенные в ней мысли имеют громадное значение для оценки художественной деятельности Островского в ее целом.

Слишком тридцать лет его репертуар, если не фактически, то идейно царил на русской сцене. Сообразно задачам обрисовывать типы драматурга менялись взгляды и на сценическое искусство. Но повело ли это ко благу?

Вопрос о влиянии на наш театр репертуара. Островского ставился не раз и вызывал не вполне благоприятное заключение не у одних лишь противников драматурга.

П. Д. Боборыкин очень широко ставит тот же вопрос и в конце концов также склоняется к неблагоприятному

его решению. По мнению критика, наше актерство до пятидесятых годов стояло, несомненно, выше. Не только лучшие пьесы западного репертуара, но и пьесы наших драматургов—Кукольника, Полевого и Ободовского—заставляли актеров больше заботиться о выработке необходимых сценических приемов, о дикции, манерах, уменье вести диалог и выполнять сильные драматические места. Исполнители приобретали лоск, усваивали разнообразные приемы и были гарантированы от соблазна вдаваться в какую-нибудь исключительность или грубую тривиальность. Наоборот,—однообразный репертуар Островского ставил несравненно меньшие требования. При нем лишь особо одаренные артисты сохраняли способность к разнообразию игры, другие же устремились на купеческие роли потому, что они, в сущности, гораздо легче, что тут можно, усвоив две-три смешных интонации, играть большой репертуар без всяких особых усилий воображения и вкуса.

Так говорит критик, и, как констатирование определенного факта, выводы его не лишены справедливости. Но едва ли тут хоть чем-нибудь был повинен сам Островский. Если реализм принимал у нас порой антихудожественные формы, это обусловливалось общими веяниями эпохи пятидесятых и шестидесятых годов, когда увлекались грубой имитацией жизни и восставали против всякой попытки хоть несколько одухотворить явления обыденного. Красота, проникновенность, более общий рисунок—все это не могло поощряться в ту пору, когда доходили до положительного культа антиэстетичного. И Островский сам осудил это направление, когда ему пришлось заговорить о русском сценическом искусстве.

В записке о театральной школе драматург примыкает к той же схеме основных взглядов, сторонниками кото-

рой заявляют себя П. Боборыкин и другие противники крайнего реализма.

В пору тридцатых и сороковых годов питавшаяся от начал философского идеализма театральная критика единодушно сходилась в требовании красоты и изящества. Последнее требование звучит непрестанно, и на нем настаивает Белинский и при разборе наиболее реальных произведений. Но это время как раз и кажется Островскому порой наиболее правильных взглядов на искусство. Критика, по его мнению, как раз в ту пору — а не в позднейшую пору ультра-реализма! — направляла театр на верный путь. На высоте в ту пору была и школа. Богатая сценическая техника вырабатывалась у будущих актеров еще в училище, и, благодаря этой технике, при исполнении достигались „стройный ансамбль, живость и изящество". Принципом старой театральной школы, подготавливавшей артистов для балета, оперы, оркестра и драмы, была универсальность программы. Всех учили каждому из искусств, и эта система находит полное признание у Островского. Особенно подчеркивает он важность для драматического артиста овладеть искусством танцора и, как бы предвосхищая положение, на котором особенно настаивает современная театральная эстетика, говорит: артист есть пластический художник. Не уменье произносить сентенции, а общую эмотивность — дар выразительного жеста, мимики, художественной пластики — ставит во главу угла драматург. Это ли не говорит о самом тонком понимании сценической красоты?

Прекрасные соображения высказывает по этому вопросу Д. Коровяков. Он тоже признает, что у нас „понижение актерского исполнения начинается с появления репертуара Островского и созданного им направления русской сцены", но Островский тут едва ли виноват.

Когда его играли актеры старой школы, Садовский и другие, они понимали его образы широко, для них он был „художник характеров, а не нравов только". Но для остальной массы новый репертуар открыл величайший соблазн. „Жизненная правда и художественная простота сценических созданий Островского... не требовали многих из внешних приемов, бывших необходимыми при прежнем репертуаре". И вот „правдивость изображений была принята, как общедоступная их нетрудность, а жизненная простота типов, казалось, освобождала актера от всяких художественных забот. Связь с прошлым была порвана, и актеры школы уступили на русской сцене место актерам натуры, иначе говоря, дилетантам, путем времени и опыта приобретшим известный ремесленный навык".

Но разве не сознавал этой беды сам Островский? Он сознавал ее, ибо все его симпатии были на стороне первой плеяды толкователей его созданий. О труппе же восьмидесятых годов он был не столь высокого мнения. И лечить беду он хотел не чем иным, как созданием школы, построенной на принципах театральных училищ былого времени.

Честь, оказанная драматургу приглашением в комиссию, была знаком внимания со стороны руководителей театра. Но пользовались случаем подчеркнуть уважение к нему и представители драматургии.

История выпущенной в это время комедии „Красавец-мужчина" связана с присуждением Островскому Грибоедовской премии.

Капитал для означенной премии образовался благодаря подписке, разрешенной Обществу в 1879 году при праздновании пятидесятилетия со дня смерти творца „Горя от ума". Трогательное участие в образовании этого капитала приняли и деятели сцены. 26-го января

1881 года исполнилось пятьдесят лет со дня первой постановки знаменитой комедии. Устроенный по этому случаю юбилейный Грибоедовский спектакль прошел необычайно торжественно. Все считали за честь в нем участвовать, и артисты, не получившие ролей, выходили в толпе. Свою поспектакльную плату петербургская труппа пожертвовала на учреждение Грибоедовской премии. На ту же цель сделали отчисление и московские артисты. Тем более чести могло быть Островскому, что выбор первого жюри пал на его произведение. Но тут, как можно думать, было больше желания почтить заслуги драматурга в их целом, чем стремления отметить его последний труд. Об этом труде нам еще придется говорить в связи с вопросом об общих условиях художественной работы писателя.

В это же время Островский начал выпускать переводы интермедий Сервантеса, помещая их в журнале „Изящная литература". Эти переводы предназначались не для сцены, а делались с общей целью ознакомить русских читателей с испанским театром. Об этом говорит сам Островский: пьесы Сервантеса не предназначаются, да и не пригодны, для сцены: прототип „Москаля-Чаривника", т.-е. Gueva de Salamanca всего на четверть часа исполнения и требует трех перемен декораций. О способе перевода этих произведений мы определенно не знаем. Испанский язык, как и английский, едва ли был знаком Островскому. Таким образом ему оставалось или обрабатывать дословный перевод другого лица или переводить испанского автора с имеющихся уже немецких переводов.

Этот интерес к западному театру, помимо забот о читателе, говорит и о личном желании писателя взять все лучшее из практики мировой сцены. Остров-

ский стремился изучить театр былой эпохи, а на-ряду с тем неустанно следил и за современной европейской сценой. Его библиотека была тщательно и богато подобрана. Но еще показательнее его ссылки на западную литературу для оправдания собственных приемов композиции. Так в ответ на упрек Бурдина, что пьеса „Поздняя любовь" заканчивается слишком прозаическим аккордом, драматург писал, что окончание пьесы обыденно-жизненной сценой „обыкновенный, вековой, классический прием", который можно найти и у испанцев и у Шекспира.

„Без вины виноватые" — одна из тех пьес, которые всего прочнее укрепились в репертуаре и обещают долго не сходить со сцены. Это объясняется и содержанием и формой произведения. Вопрос, положенный в его основу, необычайно гуманный вопрос. Автор рисует ужас существования прижитого вне семьи, „незаконнорожденного", по старой терминологии, ребенка, и конечно он прав, говоря об отверженности и муках этого существа, как о страдании, не вызванном никакой виною. Хорошо выполнена пьеса и в сценическом отношении. Если не считать некоторых длиннот в первом акте, действие развертывается быстро и интрига вызывает напряженный интерес. Это, впрочем, не целиком заслуга нашего драматурга: пользование образцами иностраной драмы, плохо доказанное в других случаях, здесь выступает более определенно. Но Островский, взяв план комедии, остался самостоятельным в обрисовке типов. Представители актерского мира, комик Шмага и любовник Миловзоров, старый барин Дудукин, все, вплоть до выжившей из ума старухи-Галчихи, взято из жизни и говорит о русском быте. И невольно хочется сказать, что в пьесе есть что-то от самых коренных свойств Островского.

В роли страдающей матери особенно хороша была Стрепетова. Островскому со всех сторон говорили о прекрасной игре артистки, но это было лишь подтверждением его мнения о ее таланте, и он писал ей: „Благодарю вас за прекрасное, артистическое исполнение новой роли; я давно твержу всем и каждому о Вашем великом таланте и очень рад, что моя новая пьеса дала вам случай подтвердить истину моих слов".

Ценным материалом является и письмо драматурга о типе Незнамова. Это лицо обрисовано так трогательно, и симпатии зрителей так безраздельно на его стороне, что даже среднему дарованию обеспечен успех при передаче этой роли. Но драматург требует от исполнителей более сложного рисунка. В его Незнамове слито много отдельных черт. У него дерзкий вид, саркастическая улыбка, замашки трактирного героя, но это сплетается с симпатичными сторонами характера. Он понимает, что он не вполне прав, и в саркастической улыбке у него проглядывает румянец юности и конфуза. „Незнамова очень трудно играть", — говорит драматург, и конечно это трудная задача для того, кто будет стремиться дать сложный, верный жизни образ.

Если, покидая актерский мир, мы спросим себя, на какие выводы наводит обрисовка Островским сцены и что дает она для анализа его писательского духа, мы снова придем к тому же заключению о великой примиряющей силе его творчества.

Драматург великолепно уяснял себе все темные стороны театрального быта, и в „Записке о театральных школах" его приговор над провинциальным актерством звучит воистину беспощадно. „Провинциальная сцена — это последнее прибежище для людей, перепробовавших разные профессии и испытавших неудачи, которым больше решительно некуда деваться;

это рай для лентяев и тунеядцев, бегающих от всякого серьезного дела и желающих, не трудясь, не только быть сытыми, но еще и жуировать и занимать заметное положение в обществе". Даже сравнение с любителями говорит не в их пользу: „если они менее грамотны, так зато более наглы; если они уже совсем никогда не учат ролей, так зато бойчее и без малейшего стыда говорят вместо роли всякую чушь, какая им в голову придет; если в них менее неловкости и связанности, так зато развязность их самого дурного тона". И если забыть об обрисовке характеров и брать только материал быта, Островский вполне верен этим выводам и в своих пьесах. В „Лесе", „Талантах и поклонниках" и „Без вины виноватых" полное доверие внушает лишь Кручинина, в которой чувствуется сериозная, талантливая актриса; Негина уже мельче, а мастерство Несчастливцева весьма оспоримо. Но искусство Шмаги, Аркашки, Миловзорова, Эраста Громилова — это, без сомнения, нечто ужасное. „Злодей для каждой роли, которую он играет" — в этом лучшее определение подобных лицедеев. А между тем разве придет на мысль сказать, что Островский презирал актерский мир? Лентяи и тунеядцы, полные развязности дурного тона — все эти люди вызывают иронию, но никогда не отталкивают. Даже прикосновенный к уголовщине Шмага наделен симпатичными чертами; он легко переносит неудачи жизни, а в отношении к Незнамову готов проявить и неподдельную сердечность. Да что Шмага, когда сам Аркашка, несмотря на некультурность, беспринципность и полную бездарность, горит великим прометеевым огнем. У него душа артиста, ему нестерпимо мещанское довольство, он бежит от него и этим сполна примиряет с собою. Островский как будто буква в букву верен ума холодным наблюденьям,

и в то же время хочется спросить: Да можно ли еще дальше отступить от них? И таков он всегда — мягкий, примиряющий, заставляющий больше верить в свою вторую, писательскую правду, пред которой пугливо меркнет холодная правда теоретика.

Последняя пьеса Островского — „Не от мира сего" — ставит нас пред великой загадкой. Несовершенство формы этих „семейных сцен" так велико, что понятен общий приговор об упадке писательского таланта. И между тем есть что-то в пьесе, с чем не хотелось бы расстаться. Скажем смелее: без чего не полон бы был Островский. Не прежний бытовик, который от пьесы к пьесе вырисовывал своих самодуров, а Островский „Бесприданницы", „Сердце не камень", если хотите „Грозы" с той дымкой поэзии, которой обвеян образ ее героини. Автор словно взял что-то от нервных порывов Ларисы, тихого подвига Коркуновой, мечтаний Катерины — и все это воплотил в пугливо-чуткой Ксении. Певец кроткой женщины, он вложил, наконец, в ее уста те слова, которые открывают самое прекрасное ее души. Для такой женщины любовь — цель жизни, высшее благо, святое, духовное торжество. Ее душа — храм, ее радость — не радость за себя, а радость победы светлого начала. Но это... не от мира сего — и Ксения гибнет от прикосновения действительности, как тепличный цветок, обвеянный суровым ветром.

Сохранилось письмо автора к высоко-ценимой им Стрепетовой, где он говорит об исполнении этой роли. Это письмо не вносит существенно нового в понимание образа, так как он и без того выступает в тех прозрачных очертаньях, которые исключают малейшую резкость передачи.

Ксения — первая провозвестница нервной женщины. Ей не только долго чудится то, что поразит ее; у нее

бывают беспричинные страхи: вдруг покажется, что около нее змея, и она холодеет и жмется, хотя знает, что это лишь пугливая греза. Но этот мир болезненной фантазии таит свою правду. Ей страшен Муругов — и это вещий голос инстинкта. Автор придает значение этой черте, он указывает на то, что его героиня, за минуту покойная и счастливая, пугается при первых словах об этом человеке. И дальше идет драма, все нарастая до момента предсмертного просветления и последнего прощенья, произносимого с кроткой улыбкой.

Надо отдать справедливость исполнительницам роли Ксении — и Стрепетова и Федотова приложили все усилия, чтобы сделать понятным замысел автора. Особенно велика заслуга Федотовой, которая заставила говорить, что роль Ксении — одна из лучших ее ролей. Оценка пьесы не носила единства. Кой-кто считал выполнение слабым, но основную мысль интересной. Суворин, порицая все целиком, не удержался от плоской остроты, что драма действительно не от мира сего и может иметь успех лишь среди бесплотных духов, а не среди обыкновенных грешных зрителей. Но все это искупалось отзывом близкого к автору и чуткого в своих оценках Васильева-Флерова. Он писал: „Удивительная поэтическая верность в очертании и развитии характера Ксении превращает новейшее произведение Островского в драматическую поэму, почти исключительно посвященную анализу и описанию чувств „кроткой и смиренной" женщины. Как на такую поэму следует смотреть на это произведение, и тогда исчезнут для зрителя некоторые недостатки внешней фактуры, недостатки, так сказать, драматической закройки пьесы".

Этот отзыв призывал к поддержке автора в его новых, сложных и трудных, задачах. Но сам Островский, повидимому, не почувствовал, что ему создадут

атмосферу любовного внимания. Он как будто понял, что нет еще зрителя для пьес чисто психологических заданий, и объявил свой литературный путь законченным. Его последнее произведение вышло в „Русской Мысли“ и таким образом, как и первые, появилось на страницах московской печати.

Общество драматических писателей присудило Островскому за сцены „Не от мира сего“ Грибоедовскую премию, но можно опять думать, что эта награда явилась более данью общим заслугам писателя, чем увенчанием отдельного труда.

Условия, в которых писалось это последнее произведение Островского, были крайне тяжелы.

Дав слово артистке Стрепетовой написать пьесу к ее бенефису, он не поспел к сроку и просил отложить бенефис. „Я очень нездоров, и мне строго запрещено всякое умственное усилие, иначе я разобью свои нервы до помешательства“,—писал он ей в середине ноября 1884 года. Но хотя бенефис и отложили, это мало спасло дело: работать пришлось с громадным напряжением сил, и в декабре, закончив „Не от мира сего“, драматург писал Бурдину:—„от сильного умственного напряжения, которое мне было строжайшим образом запрещено Остроумовым, я чуть не помешался. Теперь начинаю понемногу приходить в себя“.

Это ли условия для истинно-художественного творчества?—может у многих явиться вопрос. И все же мы горячо станем на сторону писателя, вина которого далеко не так велика, как может показаться с первого взгляда.

Его признания о своих работах действительно носят сбивчивый характер. Обработка нескольких пьес зараз, осуществление более легкого замысла мимоходом, попутно с занятиями над крупной пьесой—все это как будто говорит о способности приниматься за труд без доста-

точного увлечения. Но есть признания и иного рода. За успех „Минина“ он боялся как за успех пьесы, на которую потрачено много „труда и сердечной теплоты“, а осенью 1877 года, жалуясь, что здоровье плохо и нервы разбиты, он писал: „трогательно-драматический сюжет, в который я погружаюсь всей душой, еще более расстраивает меня“.

Это ли не говорит о творческом увлеченьи? Но мы сказали бы, что центр тяжести всего вопроса лежит и не здесь. Как прекрасно выяснил всю жизнь запродававший свои труды Достоевский, важно, что́ запродает писатель. Достоевский никогда не запродавал замыслы, которые и рождались в его уме свободно, без мысли об успехе и плате. Но то же мог сказать о себе и Островский. Сюжеты, план действия, характеры — все это он брал не извне, после обещания написать пьесу.

Если бы было иначе, его пьесы, как те же „Невольницы“, „Не от мира сего“ и даже „Красавец-мужчина“, не являлись бы попытками выявить глубокие характеры и яркие явления жизни, а представляли бы собой вещи целиком „сделанные“. Но от художественно непережитого и неглубокого и сторонился Островский.

Чрез ряд громоздких художественных хроник подошел он к легкой и сценичной „Василисе Мелентьевой“ и... поставил точку. В пьеске „Пока“ он дал образец „окрыления“ заимствованного сюжета и.... опыта не повторил. Но то же и в сфэре отдельных приемов: если Бальзаминов лезет через забор или Незнамов срывает с шеи амулет, эти уклонения в сторону шаржа и мелодрамы вполне оправдываются, ибо опять-таки дело не в них, а в общей картине, прелестной по типам и обрисовке быта. Подгонять драму к потрясающей сцене в тюрьме или приберегать эффект панихидного пенья, как главный

козырь—самую мысль о таких приемах кощунственно сопоставлять с именем Островского.

Полный глубоких замыслов, уже на склоне лет первый создатель психологической драмы, он неустанно шел вперед и даже минимум его требований к себе—высокий идеал для других драматургов, так часто забывавших о литературе ради сцены.

Достоинство Островского в высоких взглядах на искусство, которым он оставался верен всегда. В его театре все литература в лучшем понятии стремлений к красочности языка, выразительности характеров, отсутствии резкости в развитии интриги. Срываясь, порой далеко не равный самому себе, как автору „Грозы", „Снегурочки", „Леса", он и при неудачах оставался писателем. Он высоко держал раз поднятое знамя, и глубоко прав Коровяков, красиво выражая и до него звучавшую мысль, что лишь с Островского русский театр стал на ноги самостоятельно „сильный и правдиво-прекрасный, уничтожив всякую возможность поворота к прежнему или уклонения от истинно-реального пути, на который его направили Пушкин, Гоголь и Грибоедов".

Теперь, окидывая взглядом и творчество и теоретические построения писателя, мы можем ответить и на те вопросы, которые мы ставили, говоря об уходе его из „Москвитянина". В общих взглядах на искусство он не изменил заветам молодой редакции. Культ красоты, неизбежная условность художественных образов—все это и словом и делом он исповедывал всю жизнь, ученик Белинского, но ни в какой мере не Чернышевского. Эстетика реалистов требовала жизни в смысле копии мелких явлений действительности, но иначе понимал жизненность Островский. Указывая на то, что при художественном исполнении в публике раздаются голоса: „это верно, так точно", он спрашивает: но с чем верно

художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство?" — и сейчас же отвечает: „конечно, не с голою обыденною действительностью... Это исполнение верно тому идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов. Он сам, задолго до своих критиков, знал, что поэтическое творчество, поднимая бури, несет успокоение. В его определении, художественный восторг — „начало перестройки души, т.-е. начало благоустройства, введение нового элемента, умиротворяющего, уравновешивающего".

Закончив обзор трудов драматурга, мы должны сказать, что этим завершенным и выполненным не ограничивались его планы. На-ряду с тем были замыслы и не получившие осуществления.

В 1868 году Островский задумал фантастическую комедию-сказку „Иванушка-дурачек" с куплетами и хорами. Он составил сценарий и приступил к его обработке. Дело казалось ему настолько налаженным, что он известил директора театров С. А. Гедеонова о том, что им заканчивается феерия. Сохранилось два письма чиновника особых поручений при Гедеонове князя Назарова, в которых говорится о полном сочувствии директора планам писателя, одобрении присланного сценария и готовности поставить сказку к началу сезона как в Москве, так и в Петербурге. Но, несмотря на такие благоприятные обстоятельства, Островский своего произведения не закончил.

К той же идее возвратился драматург и позднее.

В 1885 году, собираясь принять управление московскими театрами, он писал поэтессе А. Д. Мысовской о том, что театру „не достает пьес с блестящею постановкою для утренних спектаклей на Рождестве и на масляницe". И он собирался сделать сценариум, „кар-

кас пьесы", по которому А. Мысовская и написала бы сказку.

Иногда в своих мечтах писатель заносился очень высоко. Чайковский рассказывает о либретто, которое предложил ему Островский. Сюжет был из античного мира с героями греками, евреями и Александром Македонским. План драмы был так увлекателен, что композитор признал его великолепной канвой для оперы. Но Островский так и не осуществил свой замысел, хотя, по его же словам, увлекался им двадцать лет.

XXI.

ТЕАТР И ТВОРЧЕСТВО.

Общение с театром в качестве писателя заканчивалось. Чем же оно было в конце концов?

Когда углубляешься в письма Островского, охватывает особое чувство. Отдельных поводов для недовольства его артистами, режиссерами, дирекцией так много, что все сливается в одно впечатление тяжелой театральной среды. Провести пьесу на подмостки значит привести в движение такой сложный механизм, что взаимное непонимание и обиды рождаются сами собою — вот вывод, который напрашивается снова и снова.

И может ли быть иначе, когда и друзья и враги совершенно одинаково вызывают порой горечь раздражения у того, кто напрягает все силы, чтобы слиться с ними в совместной работе? „Приходящий сюда оставь надежду навсегда" — это изречение можно применить ко многим, обращавшимся к театру. Его горький смысл познал и наш драматург.

С одной из виднейших артисток Ф. у него были самые сердечные отношения. Восхищенный ее талантом драматург писал для нее прекрасные роли, и это открывало ей путь для новых и новых успехов. Доброе расположение перешло в дружбу, которая была скреплена не аллегорическим, а самым настоящим кумовством.

Но вот Островский горячо отстаивает в комиссии переход к системе жалованья вместо системы разовых. И что же он видит: первый, кто отказывается от невыигрышной, по ее мнению, роли, является Ф. Заполучив оклад в двенадцать тысяч и зная, что теперь не оплачивается уже отдельно каждый выход, она вдруг стала обнаруживать самые невероятные претензии. „Кума-то, кума-то какова!“ с сокрушением вздыхал Островский.

А в других случаях ему приходилось так же сокрушаться при виде друзей, которые, как Бурдин, брали на себя совершенно непосильные роли, не сознавая, что они причинят ущерб и себе и автору. „Федор, Федор, что он делает!“ в отчаянии говорил Островский на репетиции.

Но претензии рождались и рождались и порой были так причудливы, что не было сил огорчаться, а хотелось лишь разразиться гомерическим смехом.

В расчете на Савину драматург написал роль Евлалии в „Невольницах“. Артистка, неизменно отзывчивая на творчество Островского, на этот раз с неудовольствием указала на то, что Евлалии 28 лет, тогда как ей едва исполнилось 26. Островский просто замер от удивления. Дело было в 1881 году, и он указывал Бурдину, что ему приходилось писать для матерей и чуть ли не для бабушек тогдашних актрис. Если бы возраст всегда подгонять число в число, надо бы превратить писательский кабинет в консисторский зал с собранием метрик. С присущим ему остроумием писатель указывал, что

остается два выхода: или переправить годы Евлалии или подождать еще два года, когда Савина дорастет наконец до ее лет. „Ведь это, друг, потеха!" — беспомощно восклицал он в конце концов.

Но и это было не самое худшее. Кто-то из петербургских артистов, недовольный концом одной из картин новой пьесы, послал спешное предложение Островскому в Москву закончить картину поэффектней и немедля, чуть не телеграммой, прислать новый вариант. Но тут у добродушного драматурга лопнуло наконец терпенье, и он в гневе отвечал, что его напрасно считают мальчишкой, который пишет не думая и нисколько не дорожит своим трудом, а только дорожит лаской и расположением артистов и готов для них ломать свои пьесы, как им угодно, да еще извиняться, что не умел угодить.

Все это тяжело было переживать, и факты, курьезные при позднейшем рассказе, далеко не как курьез воспринимались в ходе нервной работы. Но повторяем снова: тут не было горестей, специально постигших Островского. Все это — театральный быт, то неизбежное, о чем мог бы поведать каждый драматург. Савина несомненно еще больше предъявляла претензий авторам с менее крупными литературными именами. А Самойлов? Если Островский знал, что артист не возьмет на себя труда выучить роль, то ведь это знал всякий, в чьей пьесе выступал блестящий премьер. Он не снисходил ни до кого, на что же мог обижаться Островский?

Но кругом исполнителей не кончалось дело. Приходилось выносить и от тех, кто руководил театром. И тут опять нельзя не сказать, что виновны не лица, а самый уклад сложного театрального дела.

В ряду старых друзей Островского числился драматург Потехин. Он горячо приветствовал первые успехи автора „Банкрота", и его стараниями была налажена

поездка Островского по Волге. Казалось бы, что могло быть приятней назначения такого человека на пост заведующего репертуаром? Этому в меру сил способствовал сам Островский. А Потехин? Мы можем положительно сказать, что он и теперь питал высокое уважение к заслугам старого друга. В его записке директору театров Островский внесен в цикл классиков, и его имя поставлено между Пушкиным и Лермонтовым. Но у Потехина были свои пьесы.... и все классики, а в числе их и наш драматург, отступили на второй план. А на-ряду с тем были и другие причины, которые заставляли Островского каяться, что он способствовал этому назначенью.

Но пойдем дальше: вот, наконец, все устроено, пьеса одобрена, поставлена, играется. Но и теперь дело не так просто. Пусть на первом спектакле комедия потерпела неудачу, может быть, это случилось оттого, что она была плохо срепетована. Островский постоянно указывал на это, жалуясь на отсутствие генеральных репетиций, обращая внимание на успех второго спектакля, пророча, что дальше дело пойдет еще лучше. Но и тогда, когда все было налажено, надо было следить и следить за своим детищем неотступно. При падении сборов пьесу снимают с репертуара. Но кто установит, может ли она еще привлекать публику? И опять наш автор негодует на несправедливость: публика рвется смотреть его новое произведение, а его уже нет на афише.

В общем создается впечатление неотступных треволнений и мук. Да так оно и было в действительности. А расходы на семью так велики! Чтобы удовлетворить их, надо успеть к каждому сезону написать новую пьесу. Отдых, какие-нибудь два месяца, свободные от занятий—недоступная мечта. „Я только и делаю, что или

работаю для театра или обдумываю и обделываю сюжеты вперед, в постоянном страхе остаться к сезону без новых средств, то-есть без хлеба с огромной семьей", — писал он.

Можем ли мы при этих условиях осуждать драматурга за получение пенсии? Пусть и тут дело не обошлось без содействия сановного брата, разве государственное обеспечение не было минимальной справедливостью по отношению к тому, кто мог сказать: „уже давно не проходит ни одного дня в году, чтобы в нескольких театрах в России не шли мои пьесы; только императорским театрам я доставил сборы более двух миллионов?" Да к тому же назначение пенсии в 1883 году было лишь осуществлением того, к чему, ссылаясь на пример композитора Серова, призывал директор театров еще десять лет назад.

Как мучительно складывалась жизнь для драматурга, видно из его писем, когда он совершенно терял тон и переходил к мольбам, недостойным его, как знаменитого писателя, не раз названного продолжателем дела Гоголя и Грибоедова.

Вот, например, его письмо к молодому артисту Сазонову о постановке комедии „Последняя жертва" на сцене Александринского театра.

„Многоуважаемый Николай Федорович! Будете Вы играть Дульчина или нет — от этого, по моему мнению, зависит успех всей пьесы; вот почему я и прошу вас убедительно взять эту роль. Прежде и при других обстоятельствах я не хлопотал о постановке и полагался на „авось" да на „как-нибудь", а теперь не то, теперь количество представлений моих пьес для меня важное дело. Ни славы я не ищу ни значения особенного не придаю своей новой комедии; мне нужно только, чтобы она хоть несколько продержалась на репертуаре

и принесла мне кой-что за мой труд. Если вы откажетесь, пьеса не сладится. Нильский мне нужен для Лавра Мироныча, а Петипа такая ответственная роль едва ли по силам. А для Вас она не представляет никаких затруднений: Дульчин не сочинен, таких много; значит талантливому артисту представляется возможность показать свою наблюдательность и создать живое лицо. Впрочем, если вы убеждены окончательно, что я ошибаюсь и что эта роль не Ваша, то прошу Вас извинить меня. Искренно Вам преданный А. Островский".

Как грустно звучит признанье, что писатель не только не ищет славы, но и не придает своему труду значенья! Это могло лишь расхолодить артиста, тем более, что вещи не сулили и полного сценического успеха: она должна была хоть несколько продержаться на репертуаре.

И конечно это был не первый случай, когда приходилось упрашивать исполнителя взяться за роль.

При постановке в Петербурге „Минина" Островскому очень хотелось видеть в роли главного героя драмы Самойлова, и он готов был итти на все, лишь бы избалованный премьер согласился на его просьбу. В своих письмах он пел как сирена, стараясь заворожить своей речью. „Лицо Минина прямо подходит к Вам; прочтите пьесу, Вы убедитесь в том сами. Я помню картину М. И. Скотти — „Битва под Москвой", которую он писал для Лобкова; там лицо Минина, энергичный жест его и вся фигура совершенно напоминают Вас". „Вы воскресите Минина в Нижнем, на том самом месте, где воспоминание о нем еще так живо", — читаем мы далее. Автор заранее предлагает переделывать роль как удобней, уверяет, что мечтал об артисте заранее, а затем прямо взывает: „Помогите мне! Возьмите на себя моего Минина — без вас он погиб, а с ним погибли и мои

надежды". И все это не помогло — Самойлов Минина не играл.

Писатель с головой уходил в театральную жизнь — и это имело свои печальные стороны. Готовый на все, и даже на разрешенье переделывать роль как угодно, он не замечал, как его заставляли мельчать все эти компромиссы. Достижимое сейчас, при текущих условиях, становилось высшей целью его стремлений. Но это отразилось роковым образом и на литературном творчестве.

О том, что Островскому приходилось выносить цензурный гнет, упоминается в каждом из трудов, посвященных драматургу. Но как бы зло ни комментировались порой отдельные анекдоты, этого недостаточно. Главное в том, что у драматурга укоренялась привычка заранее считаться с произволом и налагать на себя путы в самый момент творческого замысла. Поэтому и цензурный гнет — не эпизоды с уже написанными пьесами, а та губительная язва, которая разъедала и в конце концов разъела многие замыслы писателя. Это совершенно ясно из подробностей встречи его с Невежиным.

Невежин так и начинает с того, что его привели к Островскому цензурные неудачи. Две пьесы его были забракованы, затем началась история с третьей. В ней была обрисована связь пожилой уже женщины с управляющим ее именья. Благодаря этой связи создалось невозможное положение для дочерей помещицы. Столкновение кончилось вызывом тетки, в которой содержанец нашел достойного противника и вынужден был ретироваться. Цензор усмотрел в таком сюжете стремление подорвать престиж родительской власти.

— Сбитый окончательно с толку, я отправился к Островскому, — повествует Невежин, — и рассказал свои злоключения.

Сюжет моей последней пьесы ему очень понравился, и он одобрил сценарий, но прибавил:

— Едва ли вам удастся поладить с цензурой. Тогда я, набравшись смелости, чистосердечно обратился к нему.

— Помогите мне. Без ваших указаний я решительно пропаду.

Островский согласился выручить новичка, и вот: „Чтобы обойти цензурный гнет, он обратил мать в сестру от первого брака. Таким образом, идея пьесы была убита. Взамен этого, Александр Николаевич внес в мою работу живые сцены, прельстившие покойного Михаила Евграфовича".

Вдумаемся в эти строки. Пред нами рассказ человека, отзывающегося об Островском с восторгом. Для него это учитель, на чьих образцах он воспитывался, и руководитель, чьи указания он готов чтить выше всего. И что же делает этот учитель и руководитель? Он берет его произведение и изменяет так, что идея убивается совершенно. Что это такое? Быть может, это литературная спекуляция, но назвать это литературой невозможно никак. И какою иронией звучат дальнейшие слова Невежина о том, что Островский взамен того внес в его работу живые сцены! Взамен чего? Взамен убитой идеи? Очень недурная цена.

И повидимому не один Невежин считал маститого драматурга специалистом по устранению цензурных препятствий. Об этом ярко свидетельствует приводимый тут же рассказ.

„Был такой случай. Пришел к нему автор, теперь занимающий огромный пост при театре, а тогда еще малый и неизвестный, и говорит: „Александр Николаевич, я написал пьесу, но цензура не пропускает ее. Помогите мне обойти препятствия, и мы поделим пополам гонорар". Островский взял пьесу, сделал

поправки—и автору тотчас же выдали две тысячи целиком".

Как ни тяжело это выговорить, но тут пред нами уже настоящая пошлость. Пьеса берется всего на два дня, о живых сценах нет и помину, и все сводится к каким-то волшебным изменениям, которые вдруг настраивают цензурное начальство на примирительный лад.

И какой же вывод изо всего этого? Ведь убивая идею „Блажи", Островский убивал идею „своего" произведения, так как пьеса выпускалась в свет как общая работа его и Невежина. Но могло ли это быть единичным случаем? Мог ли Островский выработать из себя мага и чародея, если бы у него не было долгого опыта, создавшего, наконец, необходимый навык?

Этот вопрос никогда конечно не удастся решить во всей его полноте. Печальную драму не было бы возможности охватить целиком даже в том случае, если бы нам пришел на помощь своими признаниями сам автор. Как при всякой привычке, переходящей в нечто незаметное для самого себя, он не мог бы учесть всех фактов, когда острая мысль, уловившая что-то значительное, вдруг сбивалась на возможное и допустимое. Делать выводы приходится на основании общих изменений в творческом духе писателя, тех уклонов к неяркости и недоговоренности, которые позднее начала принимать его мысль.

И снова рождается все тот же вопрос: почему этот бытописатель темного царства николаевской эпохи не дал ярких пьес из быта новой интеллигентной буржуазии, начавшей нарождаться с середины шестидесятых годов? Ведь это случилось конечно не потому, что новые дельцы были симпатичнее его сердцу, чем старые Тит Титычи. Наоборот, критики выносят вполне единодушное впечатление, что Беркутовы рисовались ему куда

непривлекательнее Большовых. И между тем он, выражаясь несколько прямолинейно, не только не обличил, но и не сделал попытку обличить этот мир. Мы знаем о Василькове и Беркутове то, что они сами бросают о себе, как фразы между делом. Но где их дела? Где пьесы, в которых, как в старом „Банкроте", герой из акта в акт развернул бы всю ширь своих махинаций, теперь уже с винокуренным заводом и другими делами, которые позволяют прибрать к рукам весь уезд и сохранить в своих поступках оттенок либерализма?

Такие соображения — не вариации на психологические темы, а совершенно необходимые догадки. Островского второй эпохи неизменно упрекали в бледности, так будем же говорить не только о бледности обрисовок, но и о бледности замыслов, о том, что позднее не было ничего равного по смелости даже „Семейной картине", в которой шаг за шагом рисуется не только личная низость, но и профессиональное негодяйство. Замыслы на общественные темы принизились, почти исчезли. И если задать вопрос: почему? — мы неизбежно должны будем ответить: в громадной степени благодаря цензурным стеснениям и привычке заранее с ними считаться.

Это видно и из характера тех пьес, которыми писатель делал шаг в запретную область. Мы знаем, например, его отношение к ложному благочестию. Уважая искреннюю веру, Островский был беспощаден к миру странниц, пророчиц и прощалыг в монашеской рясе. Манефа, которая может за трешницу изречь все, что угодно; Иннокентий, у которого с церковной речью соединяется искусство действовать воровским ломом, все это, как и весь мир блаженных и убогих, погрязших, по словам Городулина, в явной уголовщине, хотя и мимоходом, но так четко обрисован в „Сердце не камень", „На всякого мудреца довольно простоты" и других пьесах. Можно

думать, какая яркая получилась бы картина, если бы этот сброд, как язва городской жизни, был взят главной темой произведения. И нет сомнений, что у Островского был такой план, когда он, после взволновавшего всю Россию процесса игуменьи Митрофаньи, принялся за обрисовку типа ханжи. Для современников это было самым интересным в комедии „Волки и овцы". Но автор обманул их надежды. И главное конечно не в том, что он дал несколько иной тип. Беда сводилась к тому, что на самой фигуре Мурзавецкой лежала печать двойственности. Автор делал ремарки из монастырского обихода, которые являлись слишком сильными штрихами в обрисовке светской женщины, и это указывало на двойственность образа, дробившегося в его представлении. Еще более характерный пример авторской несмелости комедия „Красавец-мужчина". В ней он, как мы видели, коснулся бракоразводного процесса. Это казалось самым интересным в пьесе, и об этом только и говорилось при ее оценке. Но жгучий вопрос стоит далеко не в центре произведения. Во втором акте мужу удается вырвать согласие жены разыграть с мнимым любовником сцену мнимой измены; в третьем их по гнусному ритуалу, неизбежно требовавшемуся консисторским судом, застигают с поличным, а затем... обо всем этом не поминается ни словом. И как чувствуется, что автор растерялся! Четвертый акт обнаруживает не слабость, а прямо беспомощность композиции. Он заполнен сценой с переодеванием, тем добрым приемом ролей travesti, которым за полсотню лет до того баловались в водевилях, а затем вовсе отбросили, как отжитую театральную нелепость. Второй раз все встрепенулось, заслышав, что драматург коснулся тяжелой язвы своего времени, и опять надежды увидеть нечто яркое оказались совершенно разрушенными. Но Островский знал, что большее не было бы

допущено цензорами. И вот общие упреки, что он повторяется, обходит вопросы, выдвигаемые днем, и снова возвращается к картинам старого быта.

Тут новые и новые причины перейти к психологической драме. И кто знает, не уловил ли бы при этом Островский и новых приемов постановки. Теперь же его вкусы так редко говорят об отрешении от старых традиций. Взять хотя бы обычай подхватывать удачную реплику на хлопки. „У нас стоит только засмеяться, чтобы известная часть публики захлопала, стоит только заплакать или произнести несколько слов с затаенными будто бы слезами, чтобы удостоиться немедленно вызова", возмущался один из рецензентов при постановке пьесы, „Трудовой хлеб". Но сам Островский ничего не имел против аплодисментов среди акта. Говоря об успехе „Женитьбы Белугина", он с удовольствием сообщает, что не даром потрудился на считках и репетициях. „Зато хлопоты мои вознаградились, пьеса прошла с огромным успехом: Садовского вызывали не только после каждого действия, но и после каждой сцены". Еще резче отзыв о „Невольницах". „Вчера „Невольницы" прошли буквально под гром рукоплесканий с начала до конца. Просто стон стоял. Музиля вызывали решительно за каждую сцену по нескольку раз. Никулину, Садовского вызывали тоже за сцены, Ермолову вызывали без конца и после каждого ухода со сцены и после каждого акта; эта роль была ее полным торжеством, она играла под аплодисменты". Как хочется сказать, что и в этих восторгах автора видно все то же влияние театральности! Насколько ближе ко всему лучшему в Островском современный театр, где уже не принимают роль на хлопки.

Чтобы двигать театр, надо любить его. Но в равной мере надо и уметь от него отдаляться, чтобы с иных высот гля-

деть на его задачи и цели. Последний дар наш автор в ходе неотступной работы утрачивал все более и более.

Но так уходя в театральные интересы, Островский все неразрывней соединялся с деятелями сцены. И пусть он сам сознавал, что обречь себя театру значит отдаться тысяче мук. Пусть он говорил, что самой ужасной для него является мысль, что кто-нибудь из его близких изберет театральную карьеру, — сам он был безраздельно во власти театра. Они были тут, перед ним, его будущие исполнители, еще в ту минуту, когда он принимался за первые наброски пьесы. На черновиках своих манускриптов он выписывал афишу будущего спектакля и, как полководец на плане диспозиций, двигал во всех направлениях свои будущие войска. Кто не послушается, тех он заворожит чтением, тем удивительным чтением, которое сразу выясняло характер и колорит роли. А затем он будет на считках и репетициях, не соперник режиссера по выработке mise'en scene, но все же всем нужный, как руководитель, способный объяснить каждую интонацию, дать подробнейшие указания по части костюма, грима, обстановки, читки стиха, особенности речи. Он никому не покажется лишним, потому что он понимает сокровеннейшее сценического искусства. Он не будет, как другие авторы, приходить в ужас от вычеркнутой строки; ему важно, чтобы актер уловил все эмоции роли, а если кого стесняет порою текст, он не заявит никаких претензий на вымарку. У актера в его пьесе все должно стать своим, но зато и он подчас может попасться на удочку и принять актерское за свое. Когда Аркашка — Андреев-Бурлак произнес в „Лесе“ знаменитое: „пренебреги!“ — автор стал спорить, что это не отсебятина и, при общем смехе, принялся искать в пьесе никогда не бывшего в ней слова.

Такая работа несла не только муки, но и радость. Задуманное автором облекалось талантом исполнителей в картину, всех очарований которой не мог предугадать он сам, и он сливался с артистами в самом пленительном единстве — единстве творческих достижений. И мог ли он не быть снисходительным, когда все ему говорило, что сложное дело постановки, при котором надо слить воедино десятки художественных индивидуальностей, само по себе, с самой роковой неизбежностью рождает поводы для расхождений. Ведь ошибаться мог и он — это мы знаем хотя бы из только что приведенного письма к Сазонову. Автор для него писал роль Дульчина, автор упрашивал играть ее, но разве не правее был исполнитель, когда сознавал, что его прямое дело — играть в „Последней жертве" не Дульчина, а Дергачева. Кто видел его в этой роли, тот не мог не признать, что артист создавал шедевр, возводил в перл создания как бы мимоходом набросанный, так мало отделанный образ. Дульчин не соответствовал всему кругу его творчества, где преобладали не изящные обольстители, а типы мелкой, окрашенной комизмом пошлости. Живое, вечно загадочное, как всякое явление искусства, театральное дело требовало той работы, где расхождения так же неизбежны, как и радость, в которой тонет воспоминание о них. Вот почему Островский так любил то место великих мук, которое хотел бы обвести для близких кругом заклятья. И вот почему так любили его там. Для Садовского, Мартынова, Бурдина, Горбунова, Писарева долгие годы знакомства с драматургом являлись годами даже не дружбы, а непрерывного обожания. А за ними вереница других более молодых, как Михаил Садовский, Садовская, Макшеев, Левкеева, которые выросли на его руководстве, обязаны были его репертуару своими лучшими

успехами, считали за счастье выступить на сцене под его фамилией. Список этих имен можно бы вести дальше и дальше, и если бы мы прибавили Федотову, Никулину, Стрепетову, Савину, Музиля, Варламова, Давыдова, мы далеко не исчерпали бы круг его почитателей и друзей на казенной сцене, не говоря уже о сцене провинциальной. Все это тема отдельного труда в хвалу и славу русского актера.

А теперь необходимая оговорка.

Говоря о чудесных изменениях чужих пьес, мы употребили резкое выражение „спекуляция". Но его конечно продиктовал нам лишь гнев на общие условия работы, заставлявшие утрачивать литературное чутье даже таких подлинных художников, избранников и помазанников искусства, каким был творец „Грозы". Но нечего и говорить, что о спекуляции, как деле личной наживы, тут не было и помину, и Островский, никогда не умевший выгодно пристраивать свои труды, не стремился извлечь из своего мастерства доходы. Тот же самый драматург, который сулил ему золотые горы за „выправку" пьесы, увильнул от всякого дележа доходов, и Островский лишь добродушно смеялся над его проделкой. Порою требовательный к дирекции, так долго лишь жалкими грошами оплачивавшей его труды, он был щепетилен в отношении денег, получаемых с артистов и писателей. „Сколько бы мне дирекция ни заплатила за „Доброго барина", я возьму, а с Савиной ни копейки, я не имею обыкновения брать с артистов, а тем более с артисток", писал он в конце 1878 года.

Достаточно бескорыстен и его ответ молодому драматургу Лукину, автору пьесы „Чужая душа — дремучий лес". Одобрив это произведение, маститый драматург отклонял речи о сотрудничестве. Он прямо заявлял, что почти всегда помогает начинающим писате-

лям безвозмездно, так как труды по исправлению чужой талантливо написанной пьесы частию вознаграждаются удовольствием видеть на родной сцене хорошее произведение. Но если Лукин настаивает, можно будет поговорить и о вознаграждении. „Я соглашусь взять некоторое вознаграждение, о чем мы успеем столковаться после, а теперь прошу вас об этом уже не беспокоиться и доверить мне ваши произведения". Но неотступные цензурные соображения проглядывают и здесь.

Он пишет, что пьеса „требует переделок со стороны цензурной и со стороны художественной" — и впереди, как видим, цензура. А затем новая черта: упоминание о предварительных советах с цензором и уверенность, что пьеса в измененном виде пройдет. Цензорские советы были на это раз определенными предпосылками, из которых автор, по собственному признанью, исходил в момент литературной работы.

Уход в интересы театра, сцены, кулис имел и другую крайне неблагоприятную сторону: он отдалял писателя от литературы. П. Д. Боборыкин, в течение четверти века близко наблюдавший Островского, говорит, что создавалась даже какая-то отчужденность его от литературных кругов. Писательский мир, смены идейных течений, все иные вопросы и волненья не трогали Островского. И в ответ и о нем не вспоминали в минуты тревоги или подъема, а в обыденном разговоре подходили к его фигуре с шуточкой.

Мы бы высказали мысль, что некоторая холодность заявила о себе и на праздновании юбилея драматурга, и в некоторые другие моменты, как, например, во время пушкинских торжеств. На собрании в честь гениального поэта царил вначале Тургенев, затем всеми умами овладел Достоевский, помянувший и имя Толстого. Три великих писателя современности высоко вознеслись над

толпой. От певца Татьяны Достоевский установил переход к Толстому и Тургеневу, как творцам других, ярких и бесконечно значительных женских образов. А творец Катерины? О нем не вспомнили, и он жался где-то вдали, чуть не в том же плане, где царил Горбунов, и теперь всех уваживший новыми остротами генерала Дитятина.

— — —

XXII.

ОСТРОВСКИЙ ВО ГЛАВЕ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ. — БОЛЕЗНЬ. — СМЕРТЬ.

Островского любили артисты; от него могли ждать лишь внимательного отношения драматурги, мудрено ли, что передача в его ведение Московских театров была встречена с радостью и теми и другими. Но изложим дело по порядку.

Островскому пришлось засидеться в Петербурге, когда осенью 1885 года оформливалось дело о его назначении. И это вполне понятно! Ради него проводилась целая реформа. Раньше зависимые от директора императорских театров, Московские театры получали теперь самостоятельное управление. Они сносились с директором лишь по вопросам, общим для театров обеих столиц, во всех же остальных случаях управление непосредственно обращалось к министру двора.

Нисколько не посягая на всю власть, да и не владея нужным административным опытом, Островский просил отделить чисто-административную часть от художественной. Таким образом, во главе управления Московскими театрами становились: управляющий театрами и лицо,

носившее звание заведующего репертуарной частью и начальника театрального училища.

Управляющим театров, по указанию Островского, был назначен А. А. Майков, племянник поэта, имевший хороший служебный стаж. Заведующим репертуарной частью и начальником театрального училища являлся он сам.

Но если выделение хозяйственных дел лишь косвенно может свидетельствовать об отсутствии у писателя властолюбивого желания все прибрать к рукам, об этой черте ярко говорит его желание разделить власть в выборе репертуара. Он хлопотал об учреждении в Москве особого репертуарного совета. Профессора Тихонравов и Стороженко, переводчик и знаток театра Юрьев, критик Флеров-Васильев были теми, кого он пригласил лично. На-ряду с тем учреждался и оперный комитет.

Так предрешался основной порядок деятельности драматурга.

Он ехал из Петербурга победителем, и его победа отзывалась торжеством во многих и многих сердцах. „Ничто не мешало ему поставить дело на надлежащую высоту: он устроит рассадник юных талантов, очистит русскую сцену от плевел и поднимет вкус публики!“ — ликовали, по словам Бурдина, артисты, предаваясь самым светлым надеждам. 14 декабря драматическая труппа почти в полном составе собралась на вокзале встретить своего нового руководителя.

Но судьба не дала ему проявить себя.

Начать с того, что и тут его подсидели. Он ехал из Петербурга в Москву с сознанием, что он „полный хозяин репертуара Московских театров“.

Но фактически дело обстояло не так. Для него явилось полным сюрпризом, что прежнее начальство назначило и утвердило на январь и февраль три бене-

фиса. Кроме того, были приняты для постановки две новые пьесы: „Разрыв“ Соловьева и „Клеймо“ Боборыкина. Это означало пять новых постановок. „До окончания настоящего сезона власть моя парализована“,—с грустью писал Островский. Даже свою пьесу—„Воеводу“ в измененной редакции—он смог поставить благодаря артисту Рыбакову, избравшему ее для бенефиса.

Но вопрос можно поставить и шире... Полсезона и даже несколько сезонов были бы не тем сроком, который мог обрисовать Островского, как реформатора театра.

В основе он был глубоко недоволен состоянием драматической труппы: не было отдельных сил, упало общее мастерство. Но для лечения таких недугов нужно было начать издалека, с изменения общих принципов дела, и у него были такие планы. Исключительное внимание он сосредоточивал на школе, и только тогда, когда из нее, выпуск за выпуском, стали бы выходить новые и новые кадры артистов иной пластики, иной манеры игры, иной техники речи и читки стиха, можно было бы начать судить о реформах Островского. Но для этого нужны были годы деятельности, и притом деятельности кипучей, не знающей устали в новаторском увлеченьи. Между тем к этой задаче приступил человек утомленный, уже много лет жаловавшийся на недомоганье, а теперь тяжко и даже угрожающе больной.

На свое назначение он смотрел как на счастье, которое приходило к концу жизни. Но он сознавал, что у него не хватит сил для работы. Сознавали это и окружающие и порой слишком ясно давали понять писателю, что смотрят на его пребывание в должности управляющего театрами как на краткий период, когда

удобно запастись долгосрочным контрактом, чтобы не очутиться беззащитным при другом начальстве. Несколько месяцев своей службы Островский не жил, а горел, утомляясь до того, что на него жутко было смотреть.

Актерская сплетня проникла и сюда, обвиняя его в пристрастии, но нечего и говорить, что эти одиночные выпады тонут в массе рассказов о его сердечности и искренней готовности каждому итти навстречу. Сцены приема просителей сплошь и рядом кончались у него излияниями чувств благодарности, а одна уволенная за штат и изголодавшаяся актриса со слезами на глазах расцеловала управляющего труппой, когда он без всяких формальностей утвердил ее прошение об обратном приеме.

Тем не менее остается одно обвинение, которое опирается на нечто фактическое, — это обвинение в том, что писатель, получив официальное назначение, сменил скромную меховую шапку на казенную фуражку с кокардой придворного ведомства. Но нам думается, что к этому факту можно подойти все с той же стороны наивности, в которой и тогда, на склоне его лет, многие не могли отказать Островскому. „По таланту — гигант, по сердцу — ребенок", — характеризует его Писарев, и к этой характеристике примыкают и Боборыкин, и Невежин, и целый ряд других, близко наблюдавших драматурга. И кто знает, быть может, мысль о том, что он для слишком многих в театре приятель, сотрапезник, кум, внушила ему мысль сразу показать, что он теперь нечто другое. Но конечно такое показывание сразу же разлетелось в прах. Начав прием в особо устроенном кабинете, он проходил затем на сцену и держал себя „удивительно просто", а когда непринужденный разговор прерывал подошедший чиновник, он

бросал ему: „говорите пожалуйста здесь: тайн у меня нет ни от кого".

„По сердцу—ребенок",—простим ему фуражку с кокардой: слишком многое ляжет на другую чашку весов!

Мысли Островского об опере не выходили из круга общих соображений. Он хотел расширить репертуар и указывал на необходимость приглашать молодых певцов, питомцев консерватории. Молодые таланты сразу попали бы в подходящие условия, тогда как при службе в провинции они благодаря спешной, а то и неподходящей работе рано разбивают голоса и теряют манеру пения.

Более оригинальны, но в то же время и более оспоримы взгляды на балет. Островский писал по этому поводу своей сотруднице поэтессе Мысовской: „теперь балет совершенно падает; танцы всегда останутся искусством, достойным серьезной сцены, а мимическая часть своим однообразием уже надоела и кажется чем-то глупым. Феерия должна заменить балет; в ней соединяется все: танцы, пение и комедия". В этих целях он заказал писательнице феерию, но представленная ею „комедия-феерия в шести действиях с прологом" — „Белая роза" была закончена лишь к лету 1886 года. Имела ли бы эта пьеса успех, мы не знаем, но во всяком случае русский балет пошел в дальнейшем не теми путями, которые рисовались Островскому.

Но, как и следовало ожидать, вполне подготовленным обнаружил себя новый управляющий театрами в делах драматической труппы. Тут он проявил себя и как драматург, правда, не новой пьесой, но переделкой одного из старых своих произведений.

Мы помним его „Воеводу". Деспот Шалыгин был обрисован деспотом до конца: его козням удается поло-

жить конец лишь жалобой в Москву. Теперь драматург заставляет его духовно обновиться и покинуть мир.

Вскоре
Переберусь в обитель, кто обижен,
Кто изубытчен мною, приходите:
За все воздам смиренно и с моленьем —
Простить меня и отпустить обиды,

говорит он, и эти строки покаянья — последнее, что вышло из-под пера драматурга.

Труппа жаждала с ним работать, и вторая читка пьесы, без всякого общего уговора, обратилась в манифестацию симпатий к автору. „Когда на третий день мы собрались и начали репетицию, рассказывала О. О. Садовская, то оказалось, что каждый из нас знал уже свою роль наизусть,—все тетрадки были закрыты! Случилось это само собой,—мы и не думали сговариваться. Александр Николаевич был страшно этим тронут. — Вы меня балуете! — говорил он и всех горячо благодарил".

Нет сомнений, что с большим против прежнего жаром работала бы труппа и над произведениями других авторов. Островский говорил, что выведет ряд новых талантов и конечно приложил бы к этому все усилия. В этом отношении его готовы были даже упрекать в узости взгляда — в желании насаждать исключительно русский репертуар и игнорировать лучшие произведения западной литературы. Но таким упрекам противоречат отдельные факты. Так у Островского был проект командировать владевшего новыми языками артиста Ватсона-Дубровина в театры Западной Европы для изучения на месте постановок классических пьес. С другой стороны, он собирался приняться за перевод Мольера и приглашал поэтессу Мысовскую разделить с ним этот труд, взяв на себя пьесы, написанные стихами.

— Работать, работать и работать! — это желание насквозь наполняло его, но сил уже не было, и он лишь кое-как дотянул до весеннего сезона и направился в Щелыково, где раньше не раз восстановлял свои силы. Но не то было теперь.

На примере Островского мы лишний раз видим, что судьба не всегда бывает справедлива и часто не посылает легкую смерть в награду за добрую жизнь. Он угасал мучительно и долго. Еще за год до смерти добраться из именья в Москву стоило ему величайших усилий. Приступы грудной жабы были так тягостны, что и сам он и близкие лица были уверены в эти минуты, что наступает последняя развязка. Одышка, боли в груди, онемение пальцев, не позволявшее порой взять перо в руки,—все это были те обычные симптомы болезни, не считаясь с которыми он принимался за работу, и лишь иногда в отчаянии восклицал: „нет, лучше смерть, чем такая жизнь!"

28 мая 1886 года, сопровождаемый сыновьями, секретарем Кропачевым и неизменным другом Шаниным, он кое-как добрался до вокзала, чтобы ехать в любимое Щелыково. Выглядел он, по описанию очевидца, ужасно. „Платье буквально висело на нем; рот был полуоткрыт; еле работавшими легкими он как бы насильно вбирал в себя воздух для дыхания. Безжизненные поблекшие глаза его глубоко впали в орбиты, осунувшееся бледно-желтое лицо отражало в себе все признаки полного изнеможения организма". До Щелыкова удалось все-таки кое-как добраться, но там он прожил всего три дня и, 2 июня, в 10 часов утра, почувствовав себя дурно, внезапно скончался на руках сына и дочери.

Профессор Остроумов дал такое заключение о его смерти: „Я неоднократно наблюдал А. Н. Островского и находил у него хроническое поражение кровеносных

сосудов и увеличение сердца; в связи с этим он страдал уже несколько лет припадками удушья; особенно усилились эти припадки в последнее время и, вероятно, были причиной его смерти".

Островский умер в начале лета, в именьи, и похороны его носили скромный характер. Кроме родни, прибыли представители местных сословных и общественных организаций, что отчасти объяснялось и тем, что покойный был помещиком и почетным мировым судьей Кинешемского уезда. В качестве представителя управления московских театров приехал А. А. Майков, представителей артистического мира не было совершенно. Похоронен писатель 5 июня в ближайшем селе Бережки. Единственная речь у свежей могилы была произнесена его секретарем Кропачевым:

— Мир праху твоему и покой, вечный, великий труженик-писатель, честный, бескорыстный общественный деятель, любвеобильный друг-человек! Горе, в котором мы оплакиваем тебя, это и общее великое русское горе-несчастье! Не случайный закон природы, непреложная истина — смерть сделала преступление, поспешив отозвать тебя к себе. Осиротели мы, осиротела русская пресса, осиротел театр, осиротела школа. Ты воспитал поколения на отечественной сцене и в родном быту. Из темного царства, из мрака невежества и заблуждений ты выводил людей на путь ясный, открытый. Созданною тобою драмою ты осветил их умы, смягчил сердца, вдохнул в них чувства человечности. Велик твой добрый гений! Велики твои заслуги для русской земли! Вслед за тобою, рано или поздно, в могилу сойдем и мы, сойдут и воспитанные уже тобою поколения, а твой бессмертный гений будет просвещать и воспитывать новые и новые нарождающиеся поколения.

Почивай же себе с миром и любовью, слава русской драматической сцены и всего дорогого тебе отечества! Свершилось твое предчувствие: закончен „последний акт твоей жизненной драмы!"

От правительства было выдано 3.000 рублей на похороны писателя, определена пенсия вдове его и пособия на воспитание детей (после Островского осталось четыре сына и две дочери). Как московская, так и петербургская городские думы постановили выразить вдове покойного соболезнование. Кроме того, московская дума постановила открыть читальню имени А. Н. Островского. По ходатайству Общества Русских Драматических Писателей 19 мая 1889 года разрешен всероссийский сбор пожертвований на памятник писателю в Москве.

Произнесенная над свежей могилой речь сотрудника Островского, изо-дня в день и так близко наблюдавшего его в пору последних его работ, прозвучала шаблоном. Но хочется вступиться за оратора. Хочется сказать, что едва ли кто среди всех знавших писателя смог нарисовать у его могилы тот цельный образ, в котором значению творческих достижений соответствовала бы значительность брошенных потомству слов и глубоких личных переживаний. Слова Островского, его письма, споры, наконец, его неумолчные жалобы — все это абсолютно несоизмеримо с его художественным наследием. Самый пламенный друг его, Аполлон Григорьев, если на то пошло, в тысячу раз значительнее, страстнее, просто — глубже в своих вопросах, чем Островский в своих ответах. Да и где они, ответы Островского? Но знаток Шеллинга, до боли напряженно воспринимавший все разлады общественной и политической мысли, находил успокоение в Островском, обретая в нем все верования. Он мог кинуть, что Островский не для

споров, и все же шел за ним не только как за писателем, но и как за руководителем молодого москвитянинского кружка. Тайна обаяния Островского и понятна и невыразима. Он прост, но эта простота не от бедности сознанья. Его безупречная наивность при всей чистоте своей прошла какие-то горнила, и к нему можно было итти за успокоеньем. „С чего бы я ни начал, я приду всегда к одному: к глубокой, мучительной потребности верить в идеал и в jenseit“,—признавался Аполлон Григорьев. Но вера в идеал — это то, чем насквозь было проникнуто все существо прекрасного драматурга.

И признаем же наконец, что в этом отношении он единственное, глубоко своеобразное явление и в русской литературе и в истории русской общественной мысли.

В заслугу Островскому ставят то, что он, в противоположность многим и многим, воздержался от малейшего осуждения прогрессивных движений. Социализм не испугал его. И мы знаем уже, что так и должно было быть. Буржуазия не находила у него симпатий ни в пору наивного торгашества, ни в пору внешнего лоска и речей о прогрессе. Но невольно хочется выйти за вопросы узкой экономики. Ведь и Аполлона Григорьева и Достоевского пугала в конце концов не мысль об имущественном равенстве, а страх угашения духа, предпочтения возвышенному земного и только земного. В этой мысли тот чорт, который дразнит порою и тех, кто не склонен все здешние радости приносить в жертву мечте о потустороннем. И этого чорта не убоялся Островский. Бодрый, верящий в жизнь, в то, что сама она есть радость, он не мог допустить, что люди когда бы то ни было заглушат в своих сердцах стремление к личному совершенству. И это подтверждают его борцы за лучший идеал. Если мы вспомним Жадова, мы сразу подметим, что для него характерна

не политическая программа; не вера в суд общественный. Для него показательно желание перестроить на новых началах всю личную жизнь, увидеть в жене друга, не склонить голову перед ворами, гордиться тем, что каждый грош заработан честным трудом. Скажут, что в проклятую пору пятидесятых годов такая жизнь сама по себе была манифестацией. Пусть так! Но вот минули четверть века. Пред писателем прошли люди семидесятых годов — и что же он в них увидел? Да опять и снова стремление к чистой возвышенной жизни. Мелузов в „Талантах и поклонниках" тем и привлекателен, что мы его знаем до конца, этого друга и брата любимой им девушки. Да и сам он понимает свою задачу как преображение жизни. „Если я перестану верить в возможность улучшать людей, тогда покупайте мне пистолет, спасибо скажу",—говорит он „развратителю" Бакину. И разве не мог бы это сказать Островский сам про себя? Разве он мыслим хоть на минуту вне мечты о нравственном просветленьи?

Тут возможны сближения с современными идейными течениями. Но конечно мы не будем требовать от писателя, смолкшего десятки лет назад, чтобы он отразил те настроения, которые больше жаждет отразить, чем отражает и современная драма. Дух уверенной мощи — не дух героев Островского: он вел к нравственному просветлению тем же путем, каким вели к этой цели и другие представители литературы.

„Еще более, чем романы Достоевского и последние писания Толстого, пьесы Островского проникнуты пламенным евангельским духом", говорят о нашем драматурге французские исследователи. Но тут выражение „евангельский" надо принимать в самом отвлеченном смысле. „Последние писания Толстого" — сплошное принесение искусства в жертву тенденций, — у Островского

мы этого не найдем. С другой стороны, Достоевский сам постарался о том, чтобы провести грань между собою и Островским. Говоря о самом заветном из своих планов — дать огромный роман „Атеизм", герой которого, утративши веру, прошел бы через все соблазны неверия, пошнырял по атеистам, полякам, иезуитам и сектантам и затем обрел „русскую землю, русского Христа и русского бога", он вспоминает попутно Островского. И конечно Островский из тех, кто „мелко плавает". „Не ничтожен ли Любим Торцов в сущности, — а ведь это все, что только идеального позволил себе их реализм".

Достоевскому хотелось бы совсем иных песен от драматурга. Но тот не пел в тон ему, и автор „Бесов" с раздражением кидал, что „Островский — щеголь и смотрит бесконечно выше своих купцов. Если же и выставит купца в человеческом виде, то чуть-чуть не говоря читателю или зрителю: „Ну что ж, ведь и он человек". Восхищения Островского непосредственной народной правдой Достоевскому мало. Ему нужна специальная „русская" правда, как семя вражды и ненависти. Островский не понимал и национальной старины. Его соперник Аверкиев подходит с уважением к боярской сановитости, без „карикатурного осклабления à la Островский".

У него своя душевная песнь. Приемлющий жизнь не в отвлеченных мечтаниях, а в ее действительном, историческом плане, он не боялся не только чорта Достоевского, но и мук Толстого, проклинавшего цивилизацию и прогресс. Свободно слившись с народом в пору первых идейных увлечений, он остался верен лучшим убеждениям юности даже в пору восьмидесятых годов, когда его бывшие друзья, вроде Тертия Филиппова, насаждали национализм в искусстве. Вынужденный итти на

уступки в официальных сношениях с властью, он, как художник, был вне упреков. Прожигающие жизнь аристократы, грязь бракоразводного процесса, ужас положения незаконного ребенка — вот темы его последних пьес.

Как художник, он органически не мог лгать. И когда Александр III „всемилостивейше удостоил" посетить представление пьесы „Красавец-мужчина", спектакль произвел на него такое впечатление, что он не мог сказать автору самого незначительного комплимента. „Зачем вы выбрали такой сюжет?" — лишь спросил он. „Таково веяние времени", — отвечал Островский.

Для него это время общего успокоения и сдачи идейных позиций было все тем же временем борьбы. А. Ф. Кони видел его в 1885 году на литературных вечерах Стасюлевича, и Островский не уставая говорил о Салтыкове, восхищался его последними вещами и повторял несколько раз, что знаменитый сатирик в его глазах „пророк".

Драматург не был лишен чуткости к мрачным явлениям жизни. Его произведения, как и произведения других великих писателей, были обескровлены насильно, и это наполняло его душу грустным сознанием. „Есть много начатого, есть хорошие сюжеты, но... они неудобны, нужно выбирать что-нибудь помельче. Я уж доживаю свой век: когда же я успею высказаться? Так и сойти в могилу, не сделав всего, что бы я мог сделать?" — таково его скорбное признание в последние годы жизни.

В нем вечно жило и неумолчно заявляло о себе чувство общественной и социальной правды. Чуждые ложной сентиментальности, прошедшие горнило напряженной думы о счастье человечества, его труды обновляют душу и, ничем не замутняя сознанья, зовут вперед и только вперед.

ПРИМЕЧАНИЯ.

Глава I. Биографические данныя об Островском находим у Барсукова — „Жизнь и труды Погодина"; у Максимова — „А. Н. Островский по моим воспоминаниям" — „Русская Мысль", 1897 г., №№ 1, 3, 5; Нос. „А. Н. Островский", биографический очерк, помещенный в виде вступительной статьи к собранию сочинений Островского 1890 г., изд. бр. Салаевых; И. Иванов. „А. Н. Островский" биографический очерк из серии „Жизнь замечательных людей" изд. Павленкова. Б. В. Варнеке. „А. Н. Островский" Русский биографический словарь". Patouillet „Ostrovski et son théâtre de moeurs russes". П. Н. Полевой „История русской словесности", том III, вып. XII, стр. 498—510. Кроме того, в отдельных воспоминаниях, на которые будут приведены указания. Формулярный список Островского приведен у Н. А. Кропачева — „Островский на службе при императорских театрах".

Глава II. Сцены из комедии „Несостоятельный должник" подписаны были инициалами А. О. и Д. Г. в виду того, что Островский пользовался услугами артиста Д. Горева, которому диктовал эти сцены. Мнимое сотрудничество Горева повело к эпизоду, который мы опускаем в виду его полной незначительности. Сцены „Утро молодого человека" были первой пьесой, поставленной в Петербурге — 12 февраля 1853 г.; пьеса успеха не имела. Драматический эпизод „Неожиданный случай" сочувствия в критике не встретил; см. „Отечественные записки", 1852 г., № 4; мнение Тургенева — „Современник", 1852 г., т. 32, № 3; отзыв после постановки — „Новое Время", 1902 г., 3 мая. Н. П. Кашин. „Этюды об Островском", т. II. Отзывы современников о пьесе Островского находим у Барсукова. Описание Островского дает И. Ф. Горбунов, собр. соч., т. II, стр. 373.

Глава III. Лучший очерк молодой редакции „Москвитянина" находим в труде В. Спиридонова об А. Григорьеве, помещенном в виде вступительного очерка к полному собранию сочинений А. Григорьева. Цитируемые письма А. Григорьева извлечены

из собрания В. Княжнина „А. А. Григорьев", материалы для биографии, стр. 184, 195, 196, 217, 254. С. А. Венгеров. „Молодая редакция" „Молодого Москвитянина". „Вестник Европы" 1886 г.№ 2. Недоброжелательной к „Москвитянину" является статья Ф. Нелидова „Островский в кружке „Молодого Москвитянина" „Русская Мысль", 1901 г., № 3.

Глава IV. История запрещения комедии „Свои люди — сочтемся" всего полнее изложена в статье Н. В. Дризена „Эпизод из жизни Островского". Исторический Вестник, 1906 г., № 11. О комедии „Бедная невеста" — отзыв Тургенева „Современник", 1852 г., № 3; А. Григорьева — „Москвитянин", 1853 г., № 1.

Глава V. Статья „Отечественных Записок" с упреками Островскому, 1853 г., № 4. Стихотворение А. Григорьева „Искусство и правда", „Москвитянин", 1854 г., № 4. Отзыв о „Бедность не порок" „Современник", 1854 г., № 5. Отзыв Т. Филиппова о „Не так живи, как хочется", „Русская Беседа", 1856 г., № 1. Об общем требовании обновления репертуара, см. И. Игнатов „Театр и зрители", стр. 242.

Глава VI. Отзывы о первой постановке комедии „Не в свои сани не садись" — И. Ф. Горбунов, собр. соч. т. II, стр. 377; Т. Филиппова — „Москвитянин", 1853 г., № 7; „Северная Пчела", 1853 г., № 53; „С.-Петербургские Ведомости", 1853 г., 10 марта; „Пантеон", 1853 г., т. VIII. Воспоминания свидетеля первого спектакля „С.-Петербургские Ведомости", 1886 г., 8 июня. О постановке „Бедность не порок" — „Якорь", 1863 г., № 11; „Северная Пчела", 1857 г., № 91. О прообразах Любима Торцова — А. Д. Галахов „Литературная кофейня в Москве — „Русская Старина" 1885 г., июнь, стр. 699. О постановке „Не так живи, как хочется" — Вольф „Хроника Петербургских театров". Свое отношение к новому репертуару Сосницкий высказал в письме 1862 года; приведено у Б. Варнеке „История русского театра", стр. 501.

Глава VII. И. Иванов. „А. Н. Островский". Головачева-Панаева „Русские писатели и артисты". Письмо А. Григорьева к Погодину указ. собрание, стр. 143. Никитенко „Записки и дневник", 1826—1877 г.г. О встрече Добролюбова с М. Островским — А. Н. Добролюбов, „Дневник 1857 года", помещен в „Юбилейном Сборнике Литературного Фонда", 1909 г. О П. С. Федорове — А. Нильский. „Закулисная хроника". Об отношении Островского к Мартынову см. наш труд — Н. Долгов. „А. Е. Мартынов", Спб., 1910 г. О цензуре — Ф. Бурдин. „Материал для истории русского театра" — „Вестник Европы", 1910 г., стр. 583.

Глава VIII. Мысль о прогрессивности комедии „В чужом пиру похмелье“ находим в отзыве „С.-Петербургских Ведомостей“, 1855 г., № 24; позднее у Скабичевского „История новейшей русской литературы“, стр. 413. Письма Толстого и Писемского приведены у П. Морозова — „Островский в его переписке“, „Вестник Европы“, 1916 г., октябрь. Коропчевский о Жадове — „Ежегодник императорских театров“, сезон 1895—96 года, приложения, книга 3, стр. 32. Добролюбов. „Темное царство“ — „Современник“, 1859 г., №№ 7 и 9. Беллетристический очерк „Не сошлись характерами“ приведен у Кашина „Этюды“, т. II, стр. 401—410.

Глава IX. О поездке Островского по Волге в 1856 году сообщает Максимов — „Литературная экспедиция“, „Русская Мысль“, 1890 г., № 2. Отзывы о „Грозе“: „Московские Ведомости“, 1860 г., № 1; „Московский Вестник“, 1859 г., № 49; Д. И. Писарев. „Мотивы русской драмы“. Собр. соч., т. I, стр. 210. Отзывы Гончарова, Галахова и Плетнева приведены у Зелинского „Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского, т. III, стр. 1—12. Отзыв Л. Толстого приведен у Бирюкова „Л. Н. Толстой“, т. I. Отзыв Щепкина о „Грозе“ — „Бирюч Петроградских государственных театров“, 1918 г., № 4.

Глава X. Письмо Достоевского приведено у П. Морозова. „А. Н. Островский в его переписке“ — „Вестник Европы“, 1916 г., октябрь. Мнение Дружинина о комедии „Праздничный сон до обеда“. — Собр. соч. А. Дружинина, т. VII, стр. 528—567. Отзывы о Бальзаминове — „Московские Ведомости“, 1861 г., № 252; „Голос“, 1863 г., 6 января. Против литературно-театрального комитета писали — „Северная Пчела“, 1862 г., № 31 и „Гудок“, 1862 г., № 42. О Бальзаминове см. наш очерк „Театральный прообраз Передонова“ — „Жизнь искусства“, 1919 г., 3 сентября. Отзывы о постановке комедии „Свои люди — сочтемся“, — „Московские Ведомости“, 1861 г., № 29; „Северная Пчела“, 1861 г., № 41, там же № 17. Об исполнении в кружке Шаповалова. М. Карнеев. „М. И. Писарев“, стр. 6.

Глава XI. Переписка о постановке комедии „Доходное место“ приведена в журнале „Бирюч Петроградских государственных театров“, 1918 г., № 4. Письма: Островского к Федорову и Линской и письмо Левкеевой к Федорову. О декорациях той эпохи сообщает П. П. Гнедич (старый театрал) — „Ежегодник императорских театров“, 1913 г., кн. I, очерк о В. В. Самойлове. О своей работе над пьесой „Свои люди — сочтемся“, Островский говорил — „Московские Ведомости“, 1860 г., № 80. О заграничной поездке

Островского сообщает Максимов — „А. Н. Островский в моих воспоминаниях".

Глава XII. Кашин — этюды об А. Н. Островском. Т. I. Исследователь и сам примыкает к невысокой оценке пьесы. П. Боборыкин „Островский и его современники". „Слово", 1878 г., №№ 7 и 8. В защиту „Минина" говорил о малой эффектности русской истории Омега — „Библиотека для чтения", 1862 г., июнь. Замысел драмы вынашивался пять-шесть лет. „Якорь", 1863 г., № 2. Письма Островского и Тургенева приведены у Морозова — „Вестник Европы", 1916 г., октябрь. Об исполнении драмы „Грех да беда на кого не живет" — „Библиотека для чтения", 1863 г., февраль; „Якорь", 1863 г., № 10. О зарождении сюжета этой драмы — Кашин. „А. Н. Островский в письмах и воспоминаниях". „Ежегодник императорских театров", 1910 г., № VI. О типе Досужева — Васильев-Флеров. „Островский и наш театр". „Русское Обозрение", 1890 г., июль.

Глава XIII. Картина поездки по Волге составлена по материалам, приводимым в статье А. Кашина. — „А. Н. Островский в письмах и воспоминаниях". „Ежегодник императорских театров", 1909 г., № 3; Н. Семевский — „Мои знакомые", Альбом, 1888 г. Сообщение Островского о первом выступлении Стрепетовой в Москве неверно, — артистка выступала сначала вне сцены кружка. Об артистическом кружке — П. А. Россиев. „Артистический кружок в Москве". „Исторический Вестник", 1912 г., №№ 5, 6, 7. Отзыв о комедии „На бойком месте" — „Современная Летопись", 1865 г., № 39. Неблагоприятные отзывы о сценах „Пучина". — „Современная Летопись" 1866 г., № 11; „Антракт", 1866 г., № 14. В Петербурге упрекал автора в мелодраматичности даже „Листок", 1866 г., № 9.

Глава XIV. Письмо Костомарова. — „Голос", 1867 г., № 89; О сходстве пьесы Островского и драмы Хомякова „Дмитрий Самозванец". — „Артист", 1892 г., № 25. О споре Островского с Чаевым см. у Дризена „Эпизод из жизни Островского". „Историческ. Вестник", 1906 г., № 11. Бурдин. „Материал для истории русского театра".

Глава XV. Отзыв А. Григорьева о драме „Не так живи, как хочется" — „Эпоха", 1864 г., № 3, стр. 230—231. О столкновении Островского с Серовым. В. С. Серова. „Серовы А. Н. и В. А.", воспоминания, изд. Шиповник, стр. 111—112. Об опере „Воевода" — М. Чайковский. „Жизнь П. И. Чайковского", стр. 295. Подробный разбор комедии „На всякого мудреца довольно про-

стоты". — Е. Утин. „Вестник Европы", 1869 г., № 1; упреки за отрывочность сцен — „Современная Летопись", 1868 г., № 39. О сходстве типов Островского и фигур Салтыкова — О. Миллер. „Русские писатели после Гоголя", стр. 307—314. Об овациях при представлении пьесы „На всякого мудреца довольно простоты", рассказывает Г. Федотова. — „Русское Слово", 1911 г., 2 июня. Рецензия о комедии „Горячее сердце" с отзывом о Никифорове принадлежит Родиславскому — „Современная Летопись", 1869 г., № 4. О гастролях московских артистов в Петербурге — Вольф. „Хроника Петербургских театров", сезон 1870—1871 г.г.

Глава XVI. Н. Языков. „Бессилие творческой мысли". — „Дело", 1875 г., №№ 2 и 4. А. Скабичевский. „Особенности русской комедии". „Отечеств. Зап.", 1875 г., № 2. Письмо к Бурдину о личном труде от 7 сентября 1879 г. — „Артист", 1892 г., № 20. Письмо Анненкова приводится у П. Морозова — „Вестник Европы", 1916 г., № 10. Рецензия о пьесе „Лес" — „Русские Ведомости", 1871 г., № 273. Об эпизоде с Рыбаковым сообщает И. Н. Захарьин-Якунин „Артистическая жизнь в Москве в семидесятых годах" — „Исторический Вестник" 1902 г., № 11, стр. 483. Письмо к Бурдину о сценах „Не все коту масляница" от 17 апр. 1871 г. — „Артист", 1892 г., № 19. „Путешествие по Волге" впервые напечатано в „Морском Сборнике" в 1859 году, перепечатано Полн. Собр. соч. А. Н. Островского, изд. Просвещение, т. VII. При ссылке на французский труд об Островском разумеем Patouillet. „Ostrovski et son théâtre de moeurs russes".

Глава XVII. Обстоятельный разбор постановки драматической хроники „Царь Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский" принадлежит рецензенту Соколову — Театральный Нигилист — „Петербургский Листок", 1872 г., №№ 36—37. О чествовании Островского наиболее подробно сообщает А. Нос. Указ. труд., стр. XXV—XXIX. Об отношении дирекции к юбилею, см. Н. В. Дризен. „Материалы к истории русского театра", стр. 184—186. Письмо Островского к Некрасову помещено у П. Морозова. — „Вестник Европы", 1916 г., № 10. Б. В. Варнеке. „История русского театра", т. II, стр. 548. Комедия „Пока" не была напечатана при жизни Островского, помещена в „Ежегоднике Петроградских государственных театров", сезон 1918—1919 г. О „Снегурочке" письмо к Бурдину от 16 апреля 1873 года. На тему „Островский и Садовский" имеется лишь устаревшая брошюра Федина.

Глава XVIII. Низкая оценка комедии „Лес" — „Голос", 1871 г., № 304; „Русские Ведомости", 1871 г., 15 декабря; „Со-

временная Летопись", 1871 г., № 47. Отзыв о пьесе „Комик XVII столетия". „Русские Ведомости", 1872 г., № 239. Отзыв о сценах „Не все коту масляница". — „Новое Время", 1872 г., № 14. Об отношении критики к Островскому в период его работы над пьесами: „Поздняя любовь" и „Трудовой хлеб" см. статью В. Срезневского — „Бирюч Петроградских государственных академических театров", 1920 г., стр. 193—197; там же приведены и письма к Некрасову. И. Н. Захарьин-Якунин „Артистическая жизнь Москвы в семидесятых годах". — „Исторический Вестник" 1902 г., № 11, стр. 500. Д. Аверкиев. „Дневник писателя", 1886 г., июль, посмертная статья об А. Н. Островском. О близости сюжета комедии „Волки и овцы" к процессу игумении Митрофаньи — „Биржевые Ведомости", 1875 г., № 328 и „Новое Время", 1875 г., № 318. О зависимости комедии „Богатые невесты" от репертуара французского театра — „Русские Ведомости" 1875 г., № 267. Отзыв С. Венгерова о комедии „Правда хорошо, а счастье — лучше" — „Русский мир", 1877 г., № 41. Об отношении Островского к Соловьеву — П. Морозов. „Вестник Европы", 1916 г., № 10. О Соловьеве — Скабичевский. „История новейшей русской литературы", стр. 422. О нем же П. Гнедич „Сборник Историко-театральной секции", Хроника драматических спектаклей, сезон 1881—82 г.

Глава XIX. О „провале" „Бесприданницы" в Москве. — „Русские Ведомости", 1878 г., № 287. Подходя к пьесе с узко-бытовой меркой, называл Ларису „сентиментальной мещаночкой" рецензент „Нового Времени", 1878 г., 18 ноября. Упоминание о всепрощении — „Голос" 1878 г., № 326. Отзывы о комедии „Сердце не камень". — „Русские Ведомости", 1879 г., № 308. О работе Н. А. Римского-Корсакова над „Снегурочкой" и о музыке к этой пьесе других композиторов см. Ю. Энгель: „Гибель богов" Вагнера и „Снегурочка" Римского-Корсакова. „Ежегодник императорских театров", 1912 г., вып. I. Речь Островского о Пушкине целиком приводит А. Нос, указ. труд, стр. XXXIV—XXXVII. Отзыв о пьесе „Таланты и поклонники" — „Московские Ведомости", 1882 г., № 13. Стихотворение Горева было помещено в журнале „Репертуар и Пантеон"—1843 г., кн. 9, стр. 138.

Глава XX. Записка Островского о Национальном театре и дополнения к ней помещены в журнале „Ежегодник императорских театров", сезон 1901—1902 г., № 4; о театральных школах — перепечатана в полн. собр. соч. А. Н. Островского, т. 9, изд. Просвещение. П. Боборыкин. „Островский и его сверстники" — „Слово", 1878 г., №№ 7 и 8. Коровяков. „Вокруг театра", стр. 54. Об участии артистов в образовании Грибоедовской премии сообщает

Ю. Э. Озаровский — „Горе от ума", постановка на сцене, стр. 166. Письмо Дьяконову о роли Незнамова—Кашин. „Островский в письмах и воспоминаниях". „Ежегодник императорских театров", 1910 г., № 6. Отзыв о сценах „Не от мира сего": Суворина — „Новое Время", 1885 г., 10 февраля, Васильева-Флерова — „Московские Ведомости" 1885 г., №№ 22, 23, 26. Письма к Стрепетовой о пьесе „Не от мира сего" — „Ежегодник Петроградских государственных театров" сезон 1918—1919 г., стр. 96; к Бурдину — „Дневник Артиста", 1892 г., № 2, стр. 11.

Глава XXI. О конфликте с артисткой Ф. сообщает в своих воспоминаниях Невежин. „Ежегодник императорск. театров" 1910 г., вып. IV. О недовольстве Бурдиным — А. Нильский. „Закулисная Хроника". Потехин об Островском — „Докладная Записка" А. А. Потехина министру двора — „Бирюч", 1920 г. Письмо Островского к Сазонову любезно предоставлено нам заведующим центральной библиотекой Русской Драмы А. С. Поляковым и печатается впервые. Указание Островского на его непрерывную работу находим в письме к редактору журнала „Русская Старина", приводится в очерке Б. В. Варнеке в „Русском биографическом словаре". Порицание аплодисментов среди акта. „Биржевые Ведомости", 1874 г., № 347. Письмо к Лукину — журнал „Колосья", 1889 г., № 12.

Глава XXII. Назначению Островского много содействовал Н. С. Петров, занимавший пост главного контролера контроля министерства двора. Бурдин. „Вестник Европы", 1886 г., № 12. Н. А. Кропачев. „Островский на службе при императорских театрах". Воспоминания О. О. Садовской. „Русское Слово", 1911 г., № 125. Письма Островского к А. Д. Мысовской — „Русская Мысль", 1910 г., декабрь. Новый вариант „Воеводы" был сделан в 1884 г. и окончательно обработан осенью 1885 г. О своей встрече с Островским А. Ф. Кони любезно сообщил нам в личной беседе. Ф. М. Достоевский. „Биография, письма и заметки из записной книжки". Изд. 1883 г., стр. 202 и 278.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

СТРАН.

Глава I. Происхождение Островского. — Детские годы. — Университет. — Служба 3

Глава II. Первые пьесы и наброски. — Комедия „Свои люди—сочтемся". — Успех ее на литературных чтениях 10

Глава III. Кружок „Молодой редакции „Москвитянина". — Демократизм, как высший принцип 20

Глава IV. Цензурные преследования. — „Бедная Невеста". 29

Глава V. „Не в свои сани не садись". — „Бедность не порок". — „Не так живи, как хочется". — Бури в критике. — Театр в ожидании писателя-реалиста . 36

Глава VI. Первые успехи на сцене. — Единодушие отзывов печати. — Друзья и враги 45

Глава VII. Уход из „Москвитянина". — Островский в Петербурге. — Литературные и театральные круги . 63

Глава VIII. Новые веяния и творчество писателя. — Первое собрание сочинений. — Статья Добролюбова „Темное царство" 74

Глава IX. Поездка по Волге. — „Гроза". — Негодование старых эстетов. — Смерть Мартынова 87

Глава X. Забракованная пьеса. — Постановка комедии „Свои люди — сочтемся" 99

Глава XI. Условия театральной работы. — Поездка за границу 111

Глава XII. Неудачи с исторической драмой. — Островский среди своих героев. — „Шутники" и „Воевода" . 123

Глава XIII. Островский и печать. — Поездка по Волге. — Артистический Кружок. — Слишком реальная пьеса . 131

СТРАН.

Глава XIV. „Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский". — Спор из-за пьесы. — Драма писателя или драма театрала? 140

Глава XV. Расхождение с композитором Серовым. — Либретто „Грозы". — Сотрудничество с директором театров — Мир бюрократии 148

Глава XVI. Буржуазия нового склада. — „Лес". — Последний самодур. — Дух творчества 162

Глава XVII. Двадцатипятилетний юбилей. — Сборник переводных пьес. — Тип скупца в обрисовке Островского. — Пьеса к 200-летию русского театра. — „Снегурочка" 175

Глава XVIII. Нечуткость печати. — Новые сюжеты и старые темы. — Характер творчества 189

Глава XIX. „Бесприданница" в истории творчества Островского. — „Сердце не камень". — Пушкинские торжества. — „Невольницы". 207

Глава XX. Мечты о зрителе-народе. — Взгляд на искусство актера. — Последние пьесы 219

Глава XXI. Театр и творчество 235

Глава XXII. Островский во главе Московских театров. — Болезнь. — Смерть. 251

Примечания 265

1-50
010892/06.

Мк-295016
15
9-

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00034973930